Gonzalo Díaz Migoyo

Estructura de la novela

Anatomía de El Buscon



espiral / ensayo



Espiral/Fundamentos

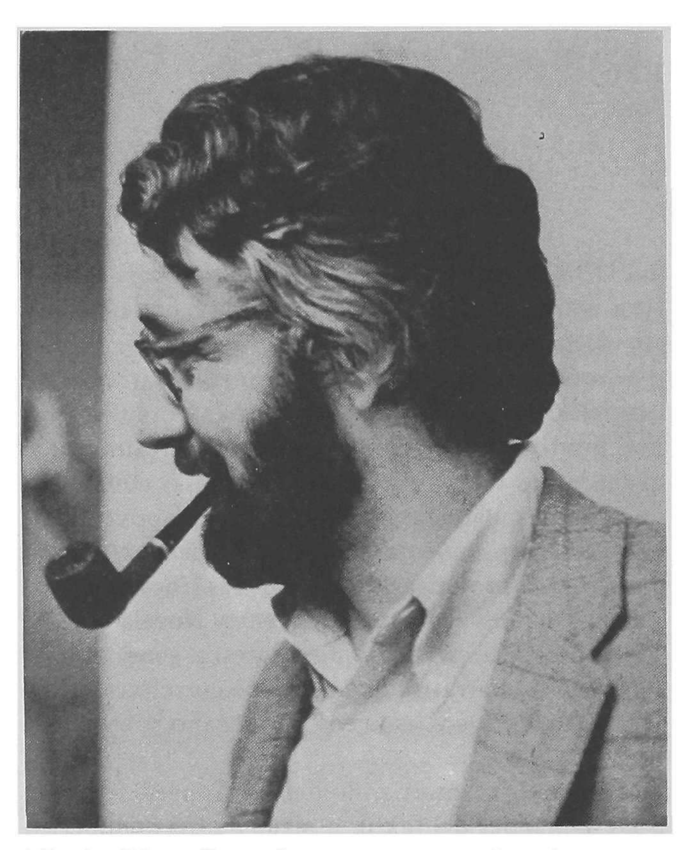
GONZALO DIAZ MIGOYO

ESTRUCTURA DE LA NOVELA
Anatomía de El Buscón

ISBN: 84-245-0256-6
Depósito legal: M-38123/1978

Printed in Spain. Impreso en España
Gráficas Julián Benita. Ulises 95. Madrid 33

Diseño Gráfico: Luis Romeo sobre un cuadro de F. Bacon



EL AUTOR: Gonzalo Díaz-Migoyo (Oviedo, 1941) hizo la licenciatura de Derecho en las Universidades de Madrid y Oviedo y el Doctorado en literaturas hispánicas en la Universidad de Nueva York. Reside desde hace 10 años en Estados Unidos y actualmente es profesor en el Departamento de Lenguas Romances de Tufts University. Colabora en diversas revistas españolas y extranjeras, fundamentalmente sobre narrativa y teoría literaria desde el punto de vista semiológico/lingüístico. Actualmente prepara un estudio sobre la ironía y la intertextualidad en la narrativa contemporánea.

LA OBRA: Análisis formalista, limitado a la estructura narrativa de la novela, desvaída bajo la brillantez de la superficie textual, *La Anatomía del Buscón* revela la insospechada modernidad narrativa de este clásico barroco. Cuatro tajos anatómicos (trama; punto de vista; conducta verbal; verosimilitud) aíslan otros tantos sistemas significantes constitutivos de un andamiaje conceptista cuyo apoyo resulta estar, sorprendentemente, fuera del texto, sólo visible en la prolongación ideal de las líneas de perspectiva de sus engañosas imágenes. Novela pícara, pues, metapicaresca más que picaresca, generada por una mentira narrativa que actúa de correlato objetivo de los barrocos espejeos del engaño y el desengaño.

La lectura, interna, de dentro a fuera, se pliega a las demandas del texto, le sigue en sus esguinces e insinuaciones contradictorias, hasta encontrar la solución del rompecabezas, al cabo de este picaresco callejón del Gato, en la actividad lectora misma. Lectura, pues, ya prevista en el texto de Quevedo, en cuyo mecanismo narrativo está inscrita en blanco en la medida en que el relato se estructura, a modo de velazqueño *Las Meninas* literario, a partir de su recepción por el lector.

Lectura que devuelve al brillante ejercicio de estilo que es *El Buscón* la pareja maestría narrativa que le corresponde y que, hasta la fecha, le había sido negada.

INTRODUCCION

LA ANATOMIA DEL *BUSCON*

"Tanto para hacer el amor como para contar cuentos se necesita algo más que maestría técnica —pero lo único discutible es esa maestría técnica".
John Barth, "Dunyazadiad"

"De lejos, una ciudad, un campo, son eso, una ciudad y un campo; pero, a medida que nos acercamos, son casas, árboles, tejas, hojas, hierbas, hormigas, patas de hormigas, hasta el infinito. Todo ello queda encerrado dentro del nombre de campo".
Blaise Pascal, *Pensamientos*, 29

A pesar de su categoría de obra maestra de la literatura picaresca, *El Buscón* no parece haber recibido una atención crítica proporcionada a su mérito. Las treinta o cuarenta monografías dedicadas a esta novela son en su mayoría artículos breves limitados a aspectos parciales, a veces minúsculos, de la obra. En punto a amplitud, salvo las ochenta páginas del importante trabajo de Leo Spitzer "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*" —que ahora cumple cincuenta años y que todavía no ha sido traducido al español—, no existe estudio alguno que trate extensamente de esta novela y, desde luego, ningún libro dedicado exclusivamente a ella. (Véase "Nota" a esta introducción en pág. 175).

En ello no se parece a las otras dos novelas que comparten con ella la primacía picaresca española: aunque

con ventaja a favor del *Lazarillo*, tanto esta novela como el *Guzmán de Alfarache* han sido objeto de estudios mucho más numerosos y variados que los del *Buscón*.

Esta escasez de atención crítica quizás sea paradójicamente debida a la misma brillantez del estilo del *Buscón*: se la pondera unánimemente como admirable ejercicio de estilo y parece como si este único título de gloria fuera bastante para compensar las demás opiniones, también compartidas por gran número de comentaristas, en que se le niega toda traza novelesca digna de estudio: por no ser, se dice, sino imitación mecánica del esquema narrativo de sus modelos (*Lazarillo* y *Guzmán*), su coherencia novelesca no se debe más que a la presencia constante del protagonista y a la uniformidad del tono, jocoso y conceptista, que le da la transparentemente visible mano de su autor. ¿Habrá deslumbrado a la crítica la pirotecnia verbal del *Buscón*, impidiéndole ver su original artificio narrativo?

Coincidiendo con el renovado interés actual de algunos narradores (y lectores) —los apropiadamente llamados neo-barrocos— por la prosa de Quevedo; y obedeciendo al también renovado interés contemporáneo por los mecanismos narrativos de la novelística, he pretendido acercarme a esta única novela del polígrafo barroco con la atención exclusivamente dirigida a su aspecto narrativo. Creo que ello hace de este estudio el primero que se dedica al *Buscón* con esta especificidad y con esta extensión.

Naturalmente, al estudiar la estructura narrativa de la novela se vuelven a tocar muchos de los aspectos tratados en otro tipo de estudios; pero aquí se hace siempre atendiendo únicamente a su funcionalidad narrativa y no con referencia a consideraciones de carácter histórico, social, biográfico o temático.

En primer lugar, se estudia la "historia" de la novela,

su "fábula", es decir, las aventuras del protagonista actor, las del pasado, independientemente de la actividad narrativa de este mismo personaje, el Pablos viejo, años más tarde, al dirigirse a v. md. Se intenta elucidar el tipo de organización de esa materia narrada, la trama, comenzando por el estudio de los nexos causales de sus episodios, pasando luego a considerar el carácter del protagonista y acabando con la reducción de esa trama a unas formas esquemáticas fácilmente inteligibles. En segundo lugar, se examinan la posición, el tono y la intención del narrador del relato teniendo en cuenta cuatro categorías distintas de "personajes textuales": el narrador y el narratario, por un lado, y el autor y el lector, por otro. En tercer lugar, y complementariamente al estudio anterior, se atiende al papel narrativo del lenguaje del narrador: el lenguaje de la novela en tanto que instrumento personalizador del Pablos viejo. En cuarto lugar, se consideran los tipos, y sus consecuencias para el sentido de la novela, de verosimilitud empleados en ella: primero, la verosimilitud a cargo del narrador, responsable de la presentación de los "hechos históricos"; segundo, la verosimilización llevada a cabo por el autor con su propio metalenguaje, es decir, el lenguaje implícito consistente en la disposición y manipulación de los distintos elementos narrativos de la novela.

Todos estos estudios tienen en común el tratar exclusivamente del "cómo" de la novela y no de su "qué"; todos son aspectos de un mismo núcleo: la estructura narrativa del *Buscón*. Se trata, en efecto, de dilucidar la manera en que el empleo de los recursos literarios considerados determina, si no la totalidad del significado del *Buscón*, sí el molde semántico-narrativo a que ese significado ha de ajustarse. No es éste, pues, un intento de dar con EL sentido de la novela, sino, más modestamente, un intento de circunscribir ese sentido describiendo sus

cauces narrativos. Lo que se intenta dibujar es el perfil de ese curso y no, tarea quizás imposible, inmovilizar la fluida corriente que por él discurre.

Dos advertencias me parecen ahora necesarias: una, que, al igual que en la anatomía de un organismo el estudio de, por ejemplo, la red sanguínea ha de hacerse separadamente del de la red nerviosa o los tejidos musculares, aunque el organismo no sea tal más que por la conjunción funcional de todos ellos; asimismo, el aislamiento de ciertos elementos y técnicas de la narración obedece en este estudio a necesidades heurísticas y no consubstanciales con la novela. Esta vive gracias a la fusión misteriosa de tales elementos y técnicas —y, sin duda, también de otros más que no acierte yo a imaginar ahora—; únicamente la síntesis ideal del resultado de todos los análisis idealmente posibles permitiría el entendimiento total de la obra.

Otra advertencia: que esta tentativa mía empieza por tener una novedad metodológica respecto de los trabajos anteriores. Es la consistente en suponer que *El Buscón* es una narración orgánicamente unitaria, infalible y económica. La presuposición de su unidad se traduce en la obligación de considerar exhaustivamente, en cada uno de los análisis que siguen, todos los elementos en cuestión. De modo que cualquier conclusión que no tome en cuenta todas las partes de la novela ha de resultar o inválida o hipotética, por oponerse a su presupuesta organicidad. La presuposición de su infalibilidad impedirá llevar a cabo interpretaciones deformantes; es decir, la obra tiene siempre razón, nunca la interpretación. El que la novela no obedezca a determinados criterios interpretativos no será razón para negarle criterio alguno. La suposición de su infalibilidad hará imposible concluir que carece de una ley interna; hará imposible, pues, conclusiones negativas y sólo podrá dar lugar, de modo ex-

tremo, a incógnitas sin respuesta. Finalmente, la presuposición de su perfecta economía significa que todo en la obra tiene razón de ser y que hasta la última de sus comas es imprescindible para la buena comprensión de su sentido. Ello también pide que se interprete la novela según el más económico de los razonamientos: la regla única siempre será mejor que la suma de varias reglas, distintas o, incluso, complementarias; y la regla sin excepciones, mejor que la que las necesite.

Estas presuposiciones no son arbitrarias. No quieren indicar, tampoco, que la obra sea, en efecto, unitaria, infalible y económica. No son más que hipótesis de trabajo que me creo obligado a adoptar: ninguna otra garantiza, a mi ver, el mismo grado de acierto interpretativo: abandonarlas presenta más inconvenientes que utilizarlas. Se limitan a obligarme al enfrentamiento con la obra *como si* fuera unitaria, infalible y económica. Y ello no por razón de respetuosa reverencia ante un clásico de nuestra literatura, sino con objeto de reducir al mínimo posturas personales embarazosas: si en cualquier momento del trabajo, ante cierta dificultad, me permitiera explicarla como obedeciendo a una regla particular, distinta de la general adoptada hasta ese momento para el resto de la obra, o achacarla a error o automatismo sin sentido del autor, es claro que, aunque ello pudiera resultar casualmente cierto en algún caso, en los más equivaldría a abrir la puerta a todo género de injustificables inconsecuencias. Por ello la interpretación más justa ha de ser la que sea capaz de adaptarse, sin excepciones, lagunas ni incógnitas, a una mayor extensión de la obra.

No resulta imposible, sin duda, sino, al revés, tentadoramente posible, construir todo un aparato racionalizador que parezca justificar incluso lo irracional. Es demasiado fácil "encontrar" explicaciones "a posteriori" para aquello cuya presencia no ha obedecido a ninguna

razón autorial; pero esta eventualidad queda adecuadamente restringida, creo yo, cuando se aplican con rigor estricto las tres hipótesis antedichas: las interpretaciones erróneas y caprichosas se traicionarán a sí mismas al ser aplicadas a toda la obra, puesto que tendrían que hacerlo gracias a una sarta de derogaciones al principio general que se le presupone a ésta.

El acierto o la equivocación de esta triple prohibición categórica inicial no es aparente, en última y definitiva instancia, más que en los resultados a que dé lugar: a ellos, y al benévolo juicio del lector, me remito.

CAPITULO I

LA ACCION Y EL ACTOR EN *EL BUSCON*

> "Y, así como la mente humana, cuando da rienda suelta a sus pensamientos, no se detiene hasta alcanzar los últimos extremos de excelsitud y bajeza, de bondad y de maldad, así su primer impulso imaginativo la lleva de ordinario a concebir lo más perfecto, lo más acabado y eminente; hasta que, remontados los límites de su propio alcance y percepción sin distinguir ya claramente las confusas fronteras que separan elevación y profundidad, el propio vuelo que la encumbró la precipita al hondón mismo de las cosas; como quien, encaminado al Este, llega al Oeste; o como la línea recta que a fuerza de prolongarse acaba por cerrar un círculo".
>
> Jonathan Swift, *La historia de una tina*, Sec. VIII

> "...como es completa la degradación del hombre que, cabeza abajo y los calzones arriba, conserva la altura de siempre, pero sin alcanzarla con el extremo que debiera."
>
> *Peri Bathous*, Cap. XII

El objeto del relato del Pablos viejo, aquello a que se aplica su actividad narrativa actual, es su propia vida desde la primera infancia hasta la partida para América. Este producto de la mímesis narrativa tiene, como ya indicó Aristóteles, tres componentes: la acción, el carácter moral y el carácter intelectual de los personajes. Al hacer estas distinciones ya se sabe que Aristóteles tenía en mientes principalmente la tragedia y no la aún descono-

cida novela; mas precisamente así, como si fuera una representación teatral que se desarrollara ante el ojo mental del lector, es cómo me propongo examinar en este capítulo el contenido del *Buscón* relativo a la pasada vida de Pablos. Por el momento no tengo en cuenta, pues, los elementos de la novela que evidencian exclusiva o principalmente la actividad narrante misma.

La pormenorización de este mundo ficticio así entendido se puede hacer siguiendo las distinciones ya mencionadas de Aristóteles: mímesis de la acción: la trama o intriga; mímesis del carácter moral de los personajes: la caracterización; mímesis del carácter intelectual de los personajes: la ideología. Otras divisiones son posibles: trama y caracterización, incluyendo en esta última tanto el carácter moral como el intelectual de los personajes; trama, caracterización y medio ambiente, añadiendo a las dos anteriores las descripciones o referencias al mundo físico, social y cultural en que los personajes se mueven.

"¿Qué otra cosa es el carácter sino la concreción de los incidentes? ¿Qué otra cosa es un incidente sino la ilustración del carácter? ¿Qué es un cuadro o una novela que no sea cuadro o novela de caracteres? ¿Qué otra cosa buscamos en ellos; qué otra cosa encontramos en ellos?" (1) Siguiendo esta conocida opinión de Henry James, no creo posible hablar provechosamente de la acción de una novela sin referirme constantemente a los personajes en que tal acción encarna y, viceversa, no creo posible un estudio de la caracterización que haga caso omiso de la organización de los incidentes de la acción, la trama. En

---

(1) Henry James, "The Art of Fiction" en *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction* (New York: Vintage Books, 1956), pp. 15-6. En este como en todos los demás casos de citas de obras en lengua no española, las traducciones son mías.

vista de ello de ahora en adelante el uso de la palabra "trama" habrá de entenderse con el significado de "síntesis particular que el escritor lleva a cabo, de los elementos de acción, carácter e ideas en que consiste la materia de su invención" (2), como explicó Ronald S. Crane en su famoso trabajo "El concepto de trama y la trama de *Tom Jones*". Síntesis temporal de los tres elementos aristotélicos cuyo autor, a efectos del estudio que emprendo en este capítulo, no hace al caso: Pablos o Quevedo, tanto da desde la perspectiva propuesta.

La trama del Buscón

El primer capítulo del *Buscón* presenta a los padres del protagonista: él, "de oficio barbero, aunque tan altos eran sus pensamientos que se corría de que le llamasen así" (3), bebedor y ladrón, varias veces encarcelado y otras tantas sustentado en la prisión y sacado de ella con industria por la madre, Aldonza, bruja, alcahueta y prostituta. El último párrafo del *Buscón* presenta al protagonista, ya adulto, acogido a sagrado por su participación, totalmente borracho, en un doble asesinato; amancebado con la Grajales, una ramera que se quita las ropas para vestirle; y convertido en rabí de los rufianes que le rodean. La semejanza, casi identidad, de la situación de los padres y de la del hijo y su compañera, salta a la vista.

---

(2) Ronald S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*" en *Critics and Criticism* (Abridged Edition), Essays in Method (Chicago: The University of Chicago Press, 1957), p. 66.

(3) Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, edición crítica por Fernando Lázaro Carreter (Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965), p. 15. Las citas de la obra irán señaladas de ahora en adelante por la referencia entre corchetes al número de página de esta edición.

El mundo del protagonista empieza y acaba en circunstancias equivalentes. Entre uno y otro punto se extiende una etapa de la vida del protagonista: la etapa que lleva de una situación a otra.

En teoría no parecería extraño que el hijo de tales padres acabara en las mismas tristes circunstancias de éstos. El predecible desarrollo de tan común proceso carecería de otro interés que no fuera el anodino interés estadístico de comprobar una vez más la inevitabilidad de tal odisea existencial. Inevitabilidad estadística, si no individual. El mundo delimitado por el carácter inicial y final de la narración, esto es, el mundo criminal y cuasi-criminal en que empieza, se desarrolla y acaba la vida del protagonista, proporcionaría, sí, el marco adecuado para una revista satírica; mas tales principio y final no crearían ninguna tensión narrativa, sino que, al revés, el uno anunciaría al otro, haciéndolo predecible y lógicamente consecuente. En tal tipo de relato no habría, propiamente, "acción" entendida como lucha, "agon" a consecuencia de una inestabilidad, un desequilibrio iniciales: hay "acción" cuando hay conflicto y en el planteamiento que se acaba de señalar no hay conflicto alguno.

El protagonista del *Buscón*, en cambio, manifiesta tener, al principio de su vida y del relato, un deseo que desequilibra su postura existencial y hace problemático el resto de su vida y dudoso el resultado en que acabe: ese hijo de criminales se propone, expresamente y desde el comienzo de su vida, no convertirse en un criminal. Resulta entonces que el antedicho desenlace se opone al deseo inicial del protagonista; que significa la derrota de éste en la lucha que ha entablado; que la acción de su vida y del relato se estabiliza mediante el fracaso del luchador.

La observación que inicia el conflicto está puesta en boca de Pablos a seguido de la descripción de su parentela.

Y es esta observación la que crea el desequilibrio antedicho entre lo individualmente deseado y lo que estadísticamente es de esperar: "Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro" [18].La resolución del conflicto también está expresamente indicada en el texto: "Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado —que no soy tan cuerdo— sino de cansado, como obstinado pecador, determiné... de pasarme a Indias... a ver si, mudando tierra y mundo, mejoraría mi suerte. Y fuéme peor... pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres" [280].

El hijo de criminales no quería convertirse en retrato de tan mal modelo y, sin embargo, se ve forzado a confesar el haberlo hecho debido a su mala vida y peores costumbres. Lo que en principio parecía un proceso sin posible interés de intriga, resulta tenerlo: la de descubrir hasta qué punto, por qué y en qué circunstancias, la acción, la lucha, se resuelven en contra del deseo individual del protagonista y a favor de la ley del refrán "de tal palo, tal astilla" (4).

---

(4) No quiero indicar que la idea que gobierne al relato sea la de probar determinismo genético ni socio-cultural alguno, como Leo Spitzer (en "L'arte di Quevedo nel *Buscón*" en *Cinque Saggi di Ispanistica* (Torino: Giappichelli, 1962) acusa a Américo Castro de haber sugerido (en su introducción a *Historia de la vida del Buscón* (New York & Paris: Nelson, 1927)). Estoy con éste, sin embargo, cuando señala en su contestación a Spitzer (en "Perspectiva de la novela picaresca" en *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967)) que, aunque el relato no se proponga demostrar ese tipo de proceso, insistiendo, al contrario, en la libertad de decisión de Pablos, lo cierto es que el origen y el final del protagonista permiten decir que, por los caminos y razones que sean, se ha cumplido una vez más la afirmación del refrán.

El deseo de Pablos no llegaría a crear más que un desequilibrio pasajero, aislado en su señalamiento al principio del relato y, en última instancia, incapaz de ser entendido como otra cosa que una ironía verbal sin mayor trascendencia para la acción del relato y el carácter del protagonista, si su mención se limitara a este pasaje de la narración. Se hace más difícil mantener esta opinión cuando se lo ve reaparecer bastantes más veces en el curso de la narración, y a intervalos regulares, del principio al fin de la misma. Tal modo de entenderlo como simple chiste verbal del narrador, ajeno a la acción, se convierte en imposible cuando, por un lado, se observa que su repetición adopta varias formas verbalmente distintas y de valor retórico dispar y, por otro, se advierte que los momentos en que ocurre la repetición coinciden con los momentos en que cambia de rumbo la vida del protagonista.

Además de ocurrir inmediatamente después de la descripción de sus padres, que son la causa de su vergüenza, es decir, yuxtaponiendo por primera vez las fuerzas en conflicto, se repite la mención bajo la forma negativa de vergüenza de las circunstancias familiares o la positiva de deseo de señorío y buen nombre, en las siguientes ocasiones:

1— Al decidir a sus padres a que le manden a la escuela.
2— Al ser insultada su madre por uno de los compañeros de escuela.
3— Al sufrir el accidente de la procesión de Carnaval.
4— Al abandonar la escuela y unirse a Don Diego.
5— Al decidir hacer a las verduleras objeto especial de sus picardías.
6— Al observar la bienquerencia de que le hacen objeto los caballeros a causa de sus picardías alcalaínas.
7— Al recibir la noticia de la muerte de sus padres.

8— Al rechazar la oferta de colocación de su amo.
9— Al encaminarse a Segovia a recoger su herencia.
10— Al toparse con su tío a las puertas de Segovia.
11— Al asistir al convite de su tío a unos amigos.
12— Al abandonar a su tío.
13— Al escuchar la relación de Don Toribio camino de Madrid.
14— Al escuchar de labios de Don Diego la relación de sus propios orígenes.
15— Al ser apaleado por los amigos de Don Diego.
16— Al curarse en casa de Tal de la Guía.
17— Al abandonar Madrid para Toledo.
18— Al abandonar la profesión de comediante.

Este martilleo es una confirmación, diecisiete veces repetida, del valor que la vergüenza familiar y el deseo de señorío tienen como elementos organizadores de todo el relato. La narración consiste en marcar el paso de un estado a otro en la vida de Pablos a pesar o a causa de este ingrediente en su personalidad. O, dando la vuelta a la proposición, la narración consiste en marcar la paulatina derrota de este deseo inicial de Pablos. Sus repeticiones a lo largo del relato son recordatorios al lector de que el desequilibrio del mundo del protagonista —que es de donde nace el movimiento, la posibilidad de acción— se mantiene en vigor a lo largo de toda su vida. Pablos cambia y sus cambios afectan a su crónico deseo; es más, son cambios en función de ese deseo.

Las etapas de esos cambios son las siguientes:

1— Vida antes de asistir a la escuela.
2— Estancia en la escuela segoviana.
3— Con Don Diego: período de inocencia en Segovia y Alcalá.
4— Con Don Diego: período pícaro en Alcalá.

5— De camino hacia Segovia y Madrid.
6— Aprendizaje de la vida buscona con Don Toribio.
7— Vida buscona en la Corte.
8— Vagabundeo de Madrid a Toledo, a Sevilla, a América.

Estas ocho etapas se pueden comprimir en cinco, a su vez reducibles a tres, como ya se verá, según el grado de generalidad descriptiva que se desee:

I— Primera infancia con sus padres.
II— Segunda infancia y mocedad con Don Diego.
III— Indecisión de la mocedad.
IV— Vida buscona en Madrid.
V— Vagabundeo adulto por España y América.

El paso de una etapa a otra lo lleva a cabo el protagonista movido por causas que en los cuatro casos están relacionadas con su vergüenza y el deseo de buen nombre. Como era de esperar, en las cuatro transiciones aparecen en el texto menciones expresas de este crónico conflicto.

El paso de la vida en la casa paterna a la vida con Don Diego lo ocasiona la vergüenza del accidente de Carnaval. Pablos da a entender esta circunstancia en la carta a sus padres con las siguientes palabras: "Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal y que así, desde luego, renunciaba a la escuela por no darles gasto, y su casa para ahorrarles de pesadumbre. Avisé de dónde y cómo quedaba y que hasta que me diesen licencia no los vería" [30-1]. El hecho de que la vergüenza no esté literalmente mencionada no es de extrañar si se tiene en cuenta que Pablos necesita contar con la autorización de sus padres incluso para huirlos, como indica ese pedir

permiso para ausentarse de ellos. Malamente podía, recordándoles la vergüenza que le causan, conseguir de ellos la licencia que les pide. La mención de su intento de ser caballero es, sin embargo, la otra cara de la misma moneda; y la mención de que ahorrará a sus padres gasto y pesadumbre es el modo de allanar la concesión del permiso.

El paso siguiente, el abandono de la compañía de Don Diego para echarse solo al mundo, coincide con la noticia de la muerte de los padres y el resurgimiento del antiguo deseo de señorío en Pablos. (Se puede dejar aparte por el momento el valor causal de la carta de Don Alonso Coronel, puesto que, en rigor, ella no hubiera obligado a Pablos más que a servir en la misma ciudad de Alcalá, y en las mismas condiciones, a distinto amo.) Las palabras de Pablos en aquel momento son las siguientes: "Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico y más autoridad me importa tener. Porque si hasta ahora tenía como cada cual mi piedra en el rollo, ahora tengo mi padre" [94]. En ellas el evidente sarcasmo contra su padre no desvirtúa el hecho de que, en trance de cambiar de vida, el protagonista recuerde a un mismo tiempo la vergüenza de su origen y la altura de su deseo. (Chiste puro, dirán algunos lectores; chiste sin significación alguna para la trama. Mas téngase en cuenta que una cosa es que la trama esté conformada por pinceladas más o menos cómicas y otra el que esas pinceladas se organicen con cierta lógica. Por el momento no trato de evaluar la sutileza de las articulaciones, sino de localizarlas y demostrar que corresponden a un plan comprensible y sensato.)

De la vida en la carretera, solo e indeciso en cuanto a la forma de existencia a escoger, pasa Pablos a acogerse a la tutela de Don Toribio. Esta decisión está igualmente puntuada por estas palabras del protagonista: "Conside-

raba yo que iba a la corte, adonde nadie me conocía —que era la cosa que más me consolaba— y que había de valerme por mi habilidad allí" |147|. El consuelo le viene de haberse apartado definitivamente de la infamia familiar, como a renglón seguido remacha el contenido de la carta a su tío el verdugo. El tipo de habilidad en cuestión queda especificado en ese mismo capítulo al exclamar Pablos, tras las explicaciones introductorias de Don Toribio, "yo vi el cielo abierto", es decir, el cielo abierto ante la posibilidad de hacerse pasar por hidalgo, como siempre había apetecido.

Finalmente, la transición de esta etapa a la siguiente —esta vez transición involuntaria, a diferencia de las anteriores y, por tanto, en la que el deseo de señorío y la indignidad familiar han de jugar un papel opuesto al que tienen en las situaciones anteriores— se resume en las palabras de sus agresores: "Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos " |241|. En ellas se condensa la esencia de la vida de Pablos: "mal nacido" por su infamente origen; "pícaro" por méritos de su conducta personal, y "embustidor" por haberse hecho pasar por caballero.

Estos cuatro sucesos son los de más importancia en la vida de Pablos y, aunque accidentales (5), no hubieran tenido las consecuencias que tienen de no ocurrirle a un hombre en circunstancias muy especiales. Los incidentes narrativos que median entre cada uno de los puntos de articulación del relato señalados determinan las circunstancias que preparan a Pablos para que tales accidentes

(5) Todos, en efecto, tienen su verdadero origen en puros accidentes imprevisibles para el protagonista: el primero, la caída del caballo en el mercado segoviano; el segundo, la ejecución de su padre; el tercero, el casual encuentro en la carretera con Don Toribio; el cuarto, el fatídico encuentro con Don Diego. Algo dicen todos estos accidentes acerca de la intervención del autor en el relato —materia que se estudiará en otro lugar.

adquieran importancia en su vida. Al estudiar uno por uno y en su detalle incidental los segmentos así señalados, aparecerán aspectos de la trama que, sin contradecir las características ya señaladas, las refinen y particularicen haciéndolas, en definitiva, más comprensibles. Vuelvo a continuación a la división del relato en ocho etapas, en vez de cinco, porque ello permite comprender mejor el paulatino proceso de aprendizaje material y moral del protagonista, las circunstancias de su lucha.

Infancia pre-escolar de Pablos.

El hecho de que un niño de la edad de Pablos esté a punto de ir a la escuela es circunstancia que, por lo común, no necesita explicaciones ni comentarios. En *El Buscón*, en cambio, se dan explicaciones y se hacen comentarios acerca de hecho aparentemente tan trivial. Ello mismo hace ya que éste deba considerarse insólito. Más aun cuando la ya apercibida atención del lector advierte dos circunstancias todavía más insólitas: una, que la decisión de ir a la escuela sale del niño mismo y no de los padres; otra, que su motivación es el aprender virtud. Ni la edad de Pablos permitía esperar esta decisión de él, ni su situación familiar permitía suponer en él tales propósitos: lo natural hubiera sido que Pablos sufriera la suerte de su hermanillo que ya a los siete años sacaba los tuétanos a las faltriqueras de los clientes de su padre y moría de unos azotes en la cárcel.

Así realzada la "situación inicial" del protagonista, la manifestación de ese sorprendente deseo es, muy justamente, la "fuerza excitante" que Gustav Freytag señala en su conocido esquema de la trama teatral (6). Como la

(6) Gustav Freytag, *Technique of the Drama*, 6th. edition (Chicago & New York: Scott, Foresman & Company, 1894), *passim*.

naturaleza de esta "fuerza excitante" no guarda relación ni con las razones comunes de los párvulos en trance de ir a la escuela, ni con lo que era de esperar del hijo de tales padres, destaca del conjunto, queda fuera del tono biográfico previsible y actúa de señal al lector. En ella quedan resumidos los dos aspectos del deseo singular de Pablos: no parecerse a sus padres, evitando su indignidad, y adquirir virtud señoril. Sea cual sea el grado de ironía existente en este episodio —e incluso el grado de tradicionalismo genérico del mismo—, lo cierto es que el texto quiere que el lector entienda que la asistencia a la escuela, por tener lugar en estas circunstancias, tiene cierta significación especial, distinta de la anodina y corriente.

La asistencia a la escuela y la estancia en la casa paterna

Aquí es donde la acción propiamente dicha, es decir, el momento narrativo a partir del cual comienza a correr la trama, comienza a desenvolverse. Al estrenarse en la escuela, Pablos es bien recibido por el maestro e intenta no defraudarle en la buena opinión que de él se ha hecho. Para ello se esfuerza en congraciársele diariamente con pequeños favores. Ello le coloca en una situación de especial consideración que le granjea la envidia de los demás muchachos. A consecuencia de unos padres de la calaña que ya sabemos y también a consecuencia del ya conocido deseo que le anima, Pablos es especialmente sensible a la envidia de sus condiscípulos. Su deseo de señorío le lleva a despreciar a los de su misma condición y a arrimarse a "los hijos de caballeros y personas principales" [21-2]. Ello le significa entre los muchachos como de "demasiado punto y presunción" y le acarrea toda clase de infamantes recordatorios de su situación familiar. Es el primer error en la conducta de Pablos; mejor

dicho, el primer ejemplo de un mismo error muchas veces repetido en el futuro: Pablos se coloca en situaciones especialmente vidriosas en las que su deshonra familiar se magnifica a proporciones aun más deshonrosas de lo que fuera normal.

Pablos muestra ya una importante proclividad de su carácter cuando, al ser llamado a voces "hijo de una puta y hechicera", le pesa más la publicidad del insulto que su sustancia. Inicialmente Pablos no pide explicación alguna a su madre sobre el hecho de su nacimiento —simplemente le cuenta "el caso todo"— puesto que no sospecha que pueda ser cierto; mas ésta, al celebrarle el coraje de haber salido por su buen nombre descalabrando al atrevido, le da a entender que, efectivamente, sí es hijo de "una puta y hechicera". Pablos, "como siempre tuve altos pensamientos", se duele ahora de ese aspecto, que él desconocía, del insulto: el no ser hijo de su padre, sino haber sido concebido "a escote entre muchos". Ante la desvergüenza de la madre, que no tiene más consuelo que ofrecer sino que "esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir", queda el chiquillo "como muerto, determinado de coger lo que pudiese en breves días, y salir de casa de mi padre: tanto pudo conmigo la vergüenza" [23-4].

Su único consuelo está en la amistad que le deparan Don Dieguito y la familia Coronel. Esta amistad, sin embargo, no es de buena ley, tiene un precio: le cuesta sus mejores juguetes, parte de sus comidas, el poco dinero de que sin duda disponía, que ha de gastar en comprar estampas para su amigo, y hasta un despliegue cotidiano de habilidades dedicadas a entretener al caballerito. Incluso le cuesta, a más de las pullas de los demás muchachos, veinte azotes que le propina el maestro por haber insultado a Poncio de Aguirre llamándole, "por darle gusto a mi amigo", Poncio Pilato.

Hasta aquí la existencia del niño arroja un balance negativo: es despreciado por sus iguales y no obtiene satisfacción ni consuelo alguno de sus padres, que se ríen de su puntillosa actitud; se sabe de origen infamante; está decidido a abandonar tan insoportable situación en breves días, no inmediatamente, y mientras tanto se ha labrado un refugio en el seno de la familia Coronel. Esta le perdona su bajo origen en gracia a su utilidad práctica como entretenimiento del niño de la casa. En estas inestables circunstancias —decisión de abandonar la casa de sus padres en suspenso— el precario equilibrio es desbaratado por la revuelta del mercado y sus desagradables consecuencias. Este es el incidente que convierte la permanencia en casa de sus padres en incomodidad y peligro insoportables. La relación de este accidente con la vergüenza familiar —que ya le tenía decidido a salir de su casa— es señalada por Pablos cuando explica su equivocación al pensar que las verduleras le confunden con su madre. Y el hecho de que el recuerdo mismo de la desgracia sea todavía capaz de atemorizar al Pablos adulto es prueba de la seriedad que entonces tuvo para la sensibilidad del niño; además de acreditar su afirmación de que realmente se creyó confundido con su madre (también puede sostenerse sin desvirtuar esta argumentación que es simplemente el narrador quien quiere hacernos creer tal cosa, aunque no hubiera ocurrido en el pasado). De vuelta a casa, Pablos no recibe de sus padres el consuelo que esperaba: son ellos mismos quienes se corren de su mal paso hasta el punto de quererle maltratar. No escuchan razones y el niño se ve forzado, para evitar una paliza, a refugiarse en casa de Don Diego.

La pelea del mercado y sus consecuencias, añadidas a su anterior situación de ánimo respecto de sus padres, son la gota de agua que hace verter la copa. Su decisión de no volver a casa se hace aun más inevitable dada la

coincidente decisión de la familia Coronel de no mandar más a Don Diego a la escuela en vista del descalabro sufrido. Pablos mismo hace entonces una relación de las razones que le abocan a esta decisión. Estas razones no constituyen la causa profunda —pero no por profunda inexistente o invisible— de su abandono del hogar paterno; son las circunstancias que hacen posible el funcionamiento de la verdadera causa: la vergüenza familiar, con su conocido reverso del deseo de dignidad. Como ya se verá al estudiar la postura del narrador, no es óbice a esta interpretación la diferencia existente entre las causas de su partida que el viejo Pablos expone a v. md.: "fiesta revuelta, pueblo escandalizado, padres corridos, amigo descalabrado y caballo muerto" |30|, y las que el niño manifiesta a sus padres: "mi intento de ser caballero" por un lado, y, por otro, no dar gasto a sus padres y ahorrarles pesadumbre. Las dos últimas parece que necesariamente han de entenderse como intentos de Pablos para aplacar los soliviantados ánimos de sus padres y obligarles a que le autoricen a dar el paso que su inconfesable vergüenza le obliga a dar.

En compañía de Don Diego: período de inocencia

Las experiencias de Pablos en la etapa anterior le han obligado a elegir entre los medios necesarios para la consecución de su deseo de señorío. Por de pronto ya ha aprendido que el primer paso es huir de la proximidad familiar. Si ello no destruyera la curiosidad que el relato tiene que generar en el lector —si *El Buscón* siguiera más de cerca el modelo del *Guzmán*, por ejemplo— ésta sería buena ocasión para intercalar entre el capítulo II y el capítulo III la reflexión con que Pablos cierra su relato: "mas nunca mejora su estado quien muda solamente de

lugar y no de vida y costumbres." En efecto, aunque sólo sea en germen, Pablos ya ha dado muestras de haberse hecho a ciertas costumbres que no han tenido más resultado que el acarrearle mayores desdichas que aquéllas de las que huía: su deseo de señorío, su arrimo a Don Diego vendiendo sus favores, han sido los motivos que le han hecho odioso a sus compañeros, objeto del castigo del maestro en una ocasión y, sobre todo, insoportablemente susceptible a la vergüenza de su original condición familiar.

Pablos, voluntariamente sometido a la autoridad de la familia Coronel, es enviado con Don Diego al pupilaje de Cabra, "que tenía por oficio el criar hijos de caballeros" [32]. Aunque él vaya de acompañante y sirviente, como era común, no deja de haber dado un paso adelante en su anunciado propósito de encumbramiento social, puesto que tiene la oportunidad de recibir una educación teóricamente más esmerada que la ofrecida por su primer maestro segoviano. Esta oportunidad se prolonga hasta la misma Universidad de Alcalá, donde, también de acompañante de Don Diego, tiene ocasión de continuar una educación que no corresponde a la situación social de sus padres. Ninguna de estas dos oportunidades llega a cuajar y su fracaso se debe a una misma causa.

Las involuntarias lecciones que Pablos aprende en esta etapa de su vida son las resultantes de las siguientes experiencias: con Cabra, la del hambre; a manos de los estudiantes y el ventero en Viveros, el ser objeto de una burla; en los patios de Alcalá, la de ser afrentado; y con sus compañeros de cuarto, el ser avergonzado y torturado. Con Cabra y en la venta de Viveros los dos jóvenes, Pablos y Don Diego, sufren por igual. En Alcalá, por el contrario, es Pablos solo quien sufre. La inocencia de ambos muchachos se ve puesta a prueba en los dos primeros incidentes, pero en los siguientes, en cambio, son

la inocencia, la falta de apoyo social y la mala suerte, las que hacen sufrir exclusivamente a Pablos. Los cuatro incidentes tienen en común justificar la pérdida de la inocencia del protagonista, pero están calibrados en medida ascendente a lo largo de un eje de gratuidad desde el punto de vista de Pablos: si bien a manos de Cabra los dos niños son víctimas de crueldades que exceden la norma de cualquier tipo de educación, la triste autoridad de Cabra se justifica, al fin y al cabo, porque tiene el respaldo de la familia Coronel, que le ha designado como tutor de los muchachos; en la venta de Viveros ambos sufren la broma a que todo viajero, y no ellos en particular, estaba sujeto, especialmente en venta tan famosa y a manos de estudiantes tan atrevidos como los que la frecuentaban; en esta sarta de desgracias encadenadas, como él las llama, la novatada de los patios alcalaínos resalta del conjunto precedente por no ocurrirle a Pablos más que por ser incapaz de encontrar padrinos que se la eviten, como se la evitan a Don Diego; la doble broma en la posada, a su vez, es a manos de unos compañeros entre quienes se duerme Pablos "que me parecía que estaba con mi padre y hermanos" [68] y no tiene otra justificación que la malicia de los muchachos o, desde otro punto de vista, la mala suerte de Pablos. En ella, además —aunque sin mala intención ni conocimiento de la verdadera causa—, participa, colmo de su inexplicabilidad para Pablos, el propio Don Diego, su protector, que es quien le descoyunta el dedo del corazón. A los ojos de Pablos el escalonamiento ascendente es sin duda evidente: es inevitable advertir que la crueldad del mundo se ceba más y más inexplicablemente, y más y más certeramente, en el protagonista: de unas primeras circunstancias impersonales pasa a afinar la puntería hasta tener en sus miras a Pablos solo como víctima elegida.

Si bien la relación de los cinco incidentes no es más

que repetición de un mismo motivo de crueldad injustificada, su adición constituye la causa única —aunque compleja— de la pérdida de inocencia de Pablos. El mismo relaciona los cinco incidentes entre sí al manifestar que "yo no hacía a solas sino considerar cómo casi era peor lo que había pasado en Alcalá en un día, que todo lo que me sucedió con Cabra" |72|. Pablos, a quien las crueldades de Cabra o de la venta de Viveros no habían llevado a ninguna determinación, porque las había compartido con Don Diego y le habían sucedido como miembro de un grupo o una clase, descubre en Alcalá, al sufrir afrentas de las que es la única víctima, que hay una relación entre todas ellas: la que va de lo general a lo particular; de lo impersonal a lo personal; y, paralelamente, del peligro distante al inmediato y urgente.

Es la crueldad del mundo y su desvalimiento ante ella —y no necesariamente su herencia genética— la que le obliga a tomar o justifica su decisión de apicararse, de elegir una conducta en contradicción —para el lector, no para Pablos— con su ideal de señorío (ideal que por el momento está en suspenso). Pablos se ve alentado a ello, irónicamente, por Don Diego mismo y, más irónicamente aun, momentos antes de participar éste en la burla a Pablos: "Ya es otra vida,... Pablos abre el ojo que asan carne. Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre" |66-7|. Pablos finalmente se dice: "Avisón, Pablos, alerta. Propuse de hacer nueva vida" y gracias a esta decisión el protagonista evita en el futuro desgracias del tipo que ya se ha visto: "en las escuelas y los patios nadie me inquietó más" |73|. Esta nueva vida va a consistir simplemente en seguir el refrán "Haz como vieres". No tiene Pablos que ser especialmente bellaco para llevar la vida que le espera; le basta con imitar la de su alrededor, la que ha tenido ocasión de experimentar dolorosamente como víctima.

En compañía de Don Diego: la picardía estudiantil

Esta cuarta etapa es la que lleva al protagonista desde la decisión de "ser bellaco con los bellacos" a la de separarse de Don Diego. La separación tiene en realidad dos causas complementarias: una, el despido de Pablos por la familia Coronel; otra, la decisión de Pablos de echarse al mundo por su cuenta en busca de honras más altas que las asequibles en sus circunstancias actuales. Ambas son el producto de una misma serie de incidentes que adquieren de esta manera importancia y significación dobles. El relato hubiera podido evitar el detalle de estas peripecias con sólo ligar el último momento, la decisión de Don Alonso Coronel y la de Pablos mismo, al primero, el correspondiente al párrafo con que se inicia esta etapa: " 'Haz como vieres' dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más si pudiese, que todos. No sé si salí con ello, pero yo aseguro a v. md. que hice todas las diligencias posibles" |74|. En efecto, la mala vida de Pablos va a ser a un tiempo la causa de su despido y la de la reactivación de aquel deseo inicial de señorío —aunque ahora, paradójicamente, el deseo adopte una forma opuesta al fin perseguido. Su mala vida queda resumida en esas palabras introductorias. La pormenorización de las aventuras especifica esta relación.

Las picardías relatadas se ordenan según un criterio de bellaquería creciente para justificar lógicamente el carácter de aprendizaje implícito en la afirmación que las precede. Si bien no hacen más que repetir un mismo motivo de bellaquería —como en el caso anterior de las crueldades del mundo, a las que sirven de contrapeso y contestación—, respecto de la trama del relato marcan un progresivo envalentonamiento de Pablos, cuyo ápice

coincide con su gallarda decisión de echarse al mundo sin ayuda alguna: de la inicial matanza de un cerdo que se le viene accidentalmente a las manos, pasa a sisar a su amo, abusando de su confianza, para, más adelante, estafar a su propio cómplice, el ama de llaves, luego robar en la ciudad entera —aunque con especial predilección en los puestos de las verduleras, por mor de vengar aquella afrenta de Carnestolendas en Segovia— y acabar enfrentándose a la Justicia misma en la persona del Corregidor.

Las consecuencias inmediatas de esta vida son el cobrar fama de travieso y agudo entre todos y muy especialmente —se cuida Pablos de hacerlo notar— entre los caballeros. La consecuencia mediata es la alarmada carta de Don Alonso Coronel, coincidente con la oportuna carta del tío de Pablos. La eliminación de sus padres, fuente de vergüenza, provee el primer peldaño: Pablos se huelga de su muerte justamente porque ella aparta de su camino el mal nombre a que le hacían acreedor: "no puedo negar que sentí mucho la nueva afrenta, pero holguéme en parte: tanto pueden los vicios de los padres, que consuelan de sus desgracias, por grandes que sean, a los hijos" [93-4]. El despido del servicio de Don Diego provee el segundo peldaño. El tercero, el rechazo de colocación con otro caballero en Alcalá, lo franquea Pablos gracias a esa nueva confianza en sí mismo que le han dado sus éxitos picariles.

Su situación en este momento es una de disponibilidad existencial, aunque disponibilidad de existencia deshonrosa, como sugiere su ambigua explicación a Don Diego: "porque, si hasta ahora tenía como cada cual mi piedra en el rollo, ahora tengo mi padre", es decir, si hasta ahora no tenía ni mayor ni menor distinción que cualquier otro hombre, ahora tengo modelo que seguir o sambenito de que deshacerme. Su adiestramiento en las artes criminales y su rechazo de la alternativa honrada

de servicio a un caballero obligan también a pensar en un futuro deshonroso.

Durante su estancia con Don Diego, Pablos no ha manifestado urgentemente el deseo de señorío. Lo vuelve a sentir ahora con el antiguo vigor que ya es familiar al lector. Muy lógicamente, se agudiza el deseo cuando se agudiza la vergüenza familiar.

Introducción al mundo: de camino

Los seis encuentros de que se compone esta etapa —porque el encuentro séptimo, con Don Toribio, merece mención aparte— son, como tantas veces se ha hecho notar, una revista de tipos característicos de cierto estrato de la sociedad de aquella época: si de políticos se trata, serán presentados como arbitristas ridículos; si de poetas, sólo los pésimos harán acto de presencia; si de soldados, los fanfarrones nada más; si el clero, sus representantes más indignos; y si de comerciantes, únicamente los rapaces. Que el "parti pris" evidente de esta revista indique cierta timidez de expresión es cuestión que no interesa en este momento. Independientemente de la significación que para la seriedad de la sátira o para otros fines tenga esta visión del mundo cuidadosamente deformada, interesa ahora destacar únicamente su importancia respecto del mundo ficticio del protagonista: por unas u otras razones lo cierto es que Pablos sólo ve estos ejemplos del mundo y no otros; por muy limitada que sea su experiencia, es toda su experiencia y para él es una experiencia completa que no se sabe ni incompleta ni tendenciosa.

Todos los encuentros tienen en común la característica de la falsedad de los personajes —característica que no pasa inadvertida a Pablos, puesto que le permite, más tarde, contestar a Don Toribio que se "había persuadido

a muy diferentes cosas de las que veía" [150]— y, además, en su conjunto ofrecen a Pablos un muestrario en el que el ejemplar final, Don Toribio mismo, es el elegido. El indeciso Pablos que, de camino, va preocupado por la cuestión de su futuro; más particularmente, la cuestión de los medios a adoptar para llevar a buen puerto su determinación de adquirir señorío: "Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud" [108]; se decide al enterarse del modo de vida de Don Toribio. Pablos, al cabo de la revista, se compromete, clausurando su disponibilidad con un "engagement". El carácter de este compromiso ya estaba determinado por el pasado mismo de Pablos y por las experiencias del mundo a que se ha visto sometido durante el viaje.

Un orden de encuentros distinto del conocido impediría la comprensión justa de esta decisión de Pablos de adoptar el modo de vida buscona. Más que a la simple concatenación mecánicamente causal de un incidente tras otro, cualquier hipotético cambio del orden de los encuentros afectaría a esa otra causalidad del relato basada en el desarrollo psicológico del protagonista. La decisión de Pablos, tal como la presenta el texto, está precedida por un aprendizaje, por un lado, y, por otro, por un recrudecimiento de la vergüenza familiar —la huida de la cual es, ya se sabe, la cara negativa de su resorte vital. La vergüenza que le hace pasar su tío recuerda a la que sufrió de niño a causa de sus padres. Del mismo modo en que entonces los abandonó, dejando tras de sí una carta, para unirse a Don Diego, ahora abandonará a su tío con otra carta para unirse a Don Toribio: en ambos casos se trata de un abandono de la situación familiar a favor de una amistad señoril— salvo que en el primer caso se trataba de un verdadero caballero y en el segundo

el caballero es aparencial, de pacotilla. No en vano ha pasado Pablos por las experiencias por las que ha pasado.

Sin embargo de lo antedicho, no me parece posible afirmar que haya —a diferencia de lo ocurrido en las etapas anteriores— orden particular alguno en la presentación de los primeros seis encuentros. Ello no equivale a decir que no tenga justificación, primero, el que haya varios encuentros y, segundo, el que este muestrario tenga lugar en el momento en que lo tiene.

Antes de pasar a considerar la sexta etapa de la vida de Pablos, ha de señalarse la importancia de los capítulos V y VI de esta segunda parte de la obra. Son aquéllos en que Don Toribio da cuenta a Pablos de su condición y de sus artes. Son, en cierto modo, el anuncio publicitario que al mismo tiempo instruye, engolosina y convence a Pablos para que compre el producto. Si bien Pablos se burlaba de los anteriores personajes, alentándoles a veces en sus ridículos discursos, otras embromándoles de palabra y de hecho y nunca tomándoles en serio, con Don Toribio se ve forzado a confesar que, "movido a compasión", se apea de su montura para aliviar el cansancio del caballero; que "aunque iban mezcladas con risa, las calamidades del dicho hidalgo me enternecieron"; y que al oír de éste que "nunca cuando entro en la corte me faltan cien reales en la bolsa, cama, de comer y refocilo de lo vedado, porque la industria en la corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca", exclamó: "yo vi el cielo abierto" [152]: expresiones todas de adhesión sentimental en contraste con la frialdad crítica que manifestó en los demás encuentros. A un personaje tan insensible como Pablos no se le puede regatear este único momento de sentimentalidad; y es que gracias a ella la elección de mentor deja de ser mecánica e in-significante y se convierte en una decisión sentida y querida por lo más profundo de este personaje —la profun-

didad, poca o mucha, manifestada en la narración. Esta ha sido la decisión de Pablos más expresamente detallada en su acontecer minuto a minuto. Las demás, aunque comprensibles y justificadas, habían sido tratadas con menos lujo de detalles que ésta, en la que asiste el lector a los paulatinos grados de convencimiento y entusiasmo del protagonista. También es verdad que esta decisión es la que le convertirá en buscón, la que le introduce en la categoría humana que luego, por antonomasia, servirá para nombrarle; es decir, la que constituirá su verdadero ser.

Aprendizaje de la vida buscona

Como por lo visto no se hace nadie buscón —y Pablos, propiamente, no empieza a serlo hasta ahora— de la noche a la mañana, los sucesos que tienen lugar desde la entrada en la corte hasta la salida de la cárcel constituyen para Pablos el período de aprendizaje de este arte. Aprendizaje que recuerda al que llevó a cabo en Alcalá durante su etapa pícara. Como aquél, se ordena éste según una curva creciente de habilidad, índice normal de progreso de cualquier aprendizaje. Además de la enseñanza que le depara el hecho de ser testigo de las trazas y estafas que practicaban sus compañeros buscones, Pablos lleva a cabo tres pruebas personales: el encuentro con el licenciado Flechilla, la estafa del rosario a las tapadas y los embustes al carcelero y su familia. Manifiesta en ellas una habilidad creciente, en el sentido de que entre engañar a un amigo, engañar a extraños y engañar a su propio carcelero, hay sin duda una diferencia, creciente, de habilidad engañadora.

Las viñetas en que son descritos sus compañeros buscones no parecen obedecer a ningún orden de presentación significativa, pero todas ellas, en su misma proliji-

dad, dan idea del sinnúmero de habilidades que aprende Pablos. Se repite ahora lo ya observado anteriormente respecto de los encuentros en la carretera: si bien el orden de los episodios tiene poca justificación, sí la tiene, en cambio, la actividad general de que son muestra: un período de aprendizaje que ha de ser necesariamente consecutivo a la elección de Don Toribio como mentor y necesariamente anterior a la puesta en práctica "seria" de tales mañas.

Antes de pasar a la etapa siguiente será conveniente señalar que de los engaños que a modo de prueba ha llevado a cabo Pablos, ya hay dos que tienen un carácter particularmente adecuado al crónico deseo de señorío del protagonista: tanto con las tapadas a quienes estafa el rosario como con la familia del carcelero, Pablos se hace pasar, con éxito, por caballero. Esta era la meta que se proponía alcanzar bajo la tutela de Don Toribio y ahora, hábil en estas artes, va a intentar vender por buena esta falsa personalidad.

Pablos "caballero": el momento álgido de su vida

En lo que a la trama se refiere esta etapa presenta una clarísima ilación interna que no dificultan más que dos circunstancias: por un lado, el tipo de relación existente entre el engaño a la moza del mesón y el intentado con Doña Ana, la prima de Don Diego; y por otro, la relación entre cualquiera de estos dos incidentes y la fullera partida de cartas con que se interrumpe el relato del cortejo de Doña Ana. La primera de estas relaciones puede estar basada en los elementos comunes a ambas situaciones. Muchas son las coincidencias: empezando por la apariencia de ambas mujeres (rubias, ceceantes, de bonitas manos), pasando por el señuelo común de la riqueza

fingida de Pablos y su adopción de sendos nombres de buen tono y acabando con los hechos accidentales que en ambos casos frustran los proyectos. Hay, pues, un evidente eco del primer cortejo de la moza del mesón en el segundo, el de Doña Ana. En ese sentido la contumacia de la conducta de Pablos indica o realza su mayúscula codicia al emprender la segunda aventura, más arriesgada que la primera, tan a seguido de un fracaso que a otro hombre le hubiese hecho tentarse la ropa antes de acometerlo. Al mismo tiempo, la repetición sugiere la adopción de un modo de ser, un modo de vida que se está convirtiendo en característico y habitual. En último lugar, cabe también decir que la aventura con Doña Berenguela es la primera prueba seria de la bondad de sus artes de suplantación de la identidad de un caballero. El fracaso con que acaba no pone en duda su calidad de actor, puesto que es puramente accidental. Con esta experiencia, positiva en lo que a su verdadero objeto se refiere, Pablos se crece y confía en la habilidad de su disfraz y su actuación para lanzarse a la segunda. (Nótese, además, que Pablos ni por un momento piensa en casarse con la hija de la mesonera —lo cual sería contrario a sus "altos pensamientos"— sino que a él no le "pareció mal la moza para el deleite y lo otro la comodidad de hallármela en casa" [208]).

La partida de cartas bajo el disfraz de ermitaño recuerda la partida con que, momentos antes, había dejado "in albis" las bolsas de sus nuevos amigos, los dos caballeros conocidos de Don Diego. Desde el punto de vista de la ilusión realista creada por la narración, se pudiera argüir que la mención de esa partida de cartas cumple la función de diversificar la actividad del protagonista mostrando que ésta no está artificiosamente supeditada a los incidentes directamente relacionados con su intento

de casamiento. Estos no excluyen, por lo visto, estas otras empresas.

El intento de casamiento con Doña Ana es la puesta en práctica de todo lo que Pablos ha aprendido hasta ese momento y el intento que más cerca está de convertirle en ese caballero digno —aparentemente digno, se entiende— que siempre ansió ser. Todas las experiencias de su vida anterior cuajan en esta empresa. Ellas explican tanto el deseo inicial como las circunstancias en que se pone por obra, las peripecias a que da lugar y el desenlace con que concluye: pretende casarse con Doña Ana para adquirir el señorío que le falta; lleva adelante el proyecto con engaños hábilmente concebidos; da ciertos pasos en falso justamente porque no es un verdadero caballero; y no se sale con la suya porque se lo impide la providencial aparición en escena de su propio pasado, Don Diego.

La sarta de desgracias a que Pablos se ve sometido en esta etapa —publicidad dada a su genealogía infamante, caída del caballo, acusación pública de usar un caballo ajeno, robo por parte de sus compañeros, desastre final y heridas que recibe— recuerda a las sufridas en Alcalá, las que le llevaron entonces a considerar la conveniencia de cambiar de vida. También ahora tendrá ocasión de reflexionar sobre la posibilidad de cambiar su vida. El que no cambie de propósitos es indicación del encallecimiento que a estas alturas ha adquirido su carácter. Con ello el protagonista entra en la última etapa de su narración.

Desorientación de Pablos: el vacío existencial

Desde el momento del descubrimiento de su verdadera identidad y castigo a manos de Don Diego hasta el de su partida a América, median cinco episodios individualizables: su curación en casa de Tal de la Guía; su re-

cuperación física y pecuniaria como mendigo en Madrid; su etapa teatral en Toledo; su galanteo de la monja y su vida en la meca rufianesca española entre los jaques sevillanos: herido, ha de curarse; sin dinero, ha de conseguirlo; una vez repuesto, su obsesión con la indignidad pública le hace abandonar la corte; providencialmente acogido en la compañía teatral, su éxito parece asegurado si no fuera porque el antiguo prurito de señorío le impide perseverar en tan indigna profesión, a más de los ruegos de la monja a quien corteja en ese momento y ante quien se ha hecho pasar por hijo de un caballero principal; sin oficio ni beneficio y enfadado con el continuo pedir de las monjas, decide marchar a Sevilla, donde la misma noche de su llegada, en poder del vino, sella su destino participando en el asesinato de dos corchetes.

La relación causal de estos episodios puede parecer puramente circunstancial, mecánica y sin trascendencia, únicamente si no se tiene en cuenta el carácter común a todos ellos y su contraste con el carácter y tono de las anteriores etapas de su vida. En un corto espacio de tiempo Pablos se ve envuelto en cuatro actividades distintas. Mientras hasta ahora no había sido más que un pícaro estudiante y un caballero de industria, a partir de este momento pasa de un oficio a otro con una rapidez y una capacidad de adaptación pasmosas. No tan pasmosas desde luego si se observa que ésa ha sido su verdadera educación hasta ahora: el adaptarse rápidamente a las cambiantes circunstancias. Lo que antes requería tiempo y reflexión, incluso aprendizaje, lo lleva ahora a cabo en un abrir y cerrar de ojos. Las prolijas explicaciones (anteriores) de su entrenamiento para esta habilidad de adaptación ya no son ahora necesarias y la ausencia de explicaciones es otra manera de significar que la personalidad de Pablos ha adquirido este peculiar rasgo proteico de manera firme.

Ninguna de las actividades en que participa ahora le acerca a su deseado señorío. Mientras que las anteriores le permitían intentar, a título de caballero, el matrimonio con una pariente del mismo Don Diego, las actuales no tienen más previsible resultado —previsible incluso para Pablos— que confirmarle en su bajeza: si pordiosero, como miembro de una clase ínfima; si comediante, como miembro de un grupo marginado por la sociedad de aquella época; si galán de monjas, como miembro de una secta despreciable y despreciada, como él mismo se oye decir; una vez convertido en valiente sevillano y culpable de dos asesinatos, tan al margen de la sociedad que su vida ha de transcurrir al amparo de la Iglesia, mientras que es activamente perseguido por la Justicia.

Todas estas actividades remachan el mismo carácter de irrealidad: el pordiosero no es tal, aunque no esté en condiciones efectivamente distintas de las de un verdadero mendigo; el siguiente paso es una agravación de esa irrealidad al institucionalizarla: el actor es el que vive la realidad de otros, de apariencias, aunque esta vez sea —un irónico peldaño más abajo— con conocimiento público. Pablos siempre ha sido un actor, pero ahora todos lo saben: es aclamado en escena y despreciado fuera de ella. El paso siguiente es aún más grave, por difícil que pueda parecer el agravar su condición: la irrealidad ahora atañe no sólo a su propia persona sino incluso al objeto que persigue: el amor de una mujer que no es tal: "ver una mujer por red y vidrieras, como güeso de santo; es como enamorarse de un tordo en jaula, si habla, y si calla, de un retrato" [269]. Finalmente, en Sevilla llega a cometer el peor de los crímenes sin conocimiento de causa, con la razón enajenada por el vino; es decir, ni siquiera es Pablos mismo quien lleva a cabo el acto criminal: es Pablos sin ser Pablos, ápice de la desrealización. Además de los órdenes apuntados, que relacionan estos episodios entre

sí en escala ascendente, téngase en cuenta el carácter general de este segmento del relato comparado con el de los anteriores. Donde antes había despaciosa descripción, hay ahora brevedad; donde antes había determinación conocida, meta o ideal a alcanzar, falta ahora todo propósito finalista.

Todo lo antedicho no significa que Pablos haya cambiado de personalidad básica. Sigue interesado, como siempre lo estuvo, en hacerse pasar por caballero y este deseo le desazona ahora tanto como lo hacía antes. La diferencia está en que ahora no hace nada por llevar adelante tal deseo, como no sea el mencionarlo y cambiar de profesión, sin sentido: abandona Madrid para no ser reconocido de nadie —como hasta ahora tenía por costumbre—, pero se hace comediante, profesión públicamente vil; abandona la farándula porque ello no cuadra con sus aspiraciones, pero ¿en qué mejora su suerte dedicándose a galantear monjas, actividad aun más aborrecida que la indigna a que le da derecho su nacimiento? Finalmente, deja esta ocupación para hacerse valentón en el hampa sevillana, donde pierde para siempre la oportunidad incluso de hacerse pasar por caballero. Pablos ha perdido el tino que hasta ahora le permitía elegir astutamente el medio, quizás deshonroso, pero rápido y expeditivo, para alcanzar su deseada meta. El fracaso en el matrimonio con Doña Ana ha sido, ahora se ve, algo más que una vuelta de su fortuna: ha sido el paso que inicia su declive vital. En Sevilla no sólo es un hombre despreciable, sino que es un hombre despreciado por su misma apariencia, que lleva la vergüenza en la frente, sin necesidad de publicar su pasado personal o familiar; y ello, irónicamente, cuando su actitud es la del héroe social: valiente con marchamo oficial de valentía.

A pesar de esta desorientación la actitud de Pablos no es nunca una de resignación: no abandona el engaño,

que antes tenía razón de ser, sino que lo sigue usando, pero en vacío. Es que el engaño se ha convertido en característica de su personalidad. Desenmascarado por Don Diego en más de un sentido, Pablos vivirá con su verdadera personalidad de cara al público. Paradójicamente esta verdadera personalidad es la de un ser engañoso. El deshonor de sus padres ha perdido ahora importancia: ha quedado empequeñecido por el que se ha ganado Pablos a pulso. Seguirá éste haciendo los gestos rituales de sus pretensiones de señorío, pero estos gestos estarán vacíos de significación. Gestos que de tanto repetirse se han convertido en automatismos semiconscientes.

Queriendo huir de la vergüenza familiar y no deber más que a sí mismo su posición en el mundo, Pablos acaba en circunstancias señaladamente iguales a las de sus padres: perseguido por la Justicia, pasible de ejecución capital, amancebado con una prostituta y rabí de los rufianes sevillanos, que en aquella época era lo mismo que rey de los bellacos españoles y quizás mundiales. Es, en efecto, respetado; efectivamente ha salido adelante como se proponía, pero en un campo que es el reflejo negativo, el reverso, del que al principio se proponía. El relato es, pues, la dilatada exposición de la consecución de un deseo. La ironía —ironía de los incidentes narrativos mismos, de la trama— estriba en que lo conseguido es justamente lo contrario de lo deseado, la negación misma de aquel deseo y la identificación con una vergüenza en la huida de la cual consistía el deseo mismo; y todo ello voluntariamente.

El meta-lenguaje de la trama

La primera conclusión inferible del análisis precedente es que *El Buscón* es "una construcción articulada e in-

ternamente progresiva, con piezas subordinadas a un hecho subordinante" (7), como Fernando Lázaro Carreter asegura del *Lazarillo*. Esta afirmación contradice a gran parte de las opiniones críticas acerca de esta novela. Se la ha acusado de no tener pies ni cabeza, de ser una ristra de episodios ensartados a modo de *Floresta* y de otras lindezas por el estilo (8). Estas opiniones le niegan ese mínimo sistema organizador que aquí se afirma y cuya existencia, espero, se prueba.

La segunda conclusión es que la claridad misma de la trama proviene de su sencillez. Carece de complicaciones (9), es casi perfectamente secuencial y tiene articulaciones causales tan evidentes que se puede decir que en ella lo que viene después está indefectiblemente causado por lo que viene antes. Es, además, fácilmente reducible a

---

(7) Fernando Lázaro Carreter, "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*", en *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona: Ariel, 1972), p. 86.

(8) Sostienen esta opinión Fernando Lázaro Carreter en "Originalidad del Buscón" en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, 2 vols. (Madrid: Gredos, 1961), pp. 319-38; Francisco Rico en *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona: Seix Barral, 1969); Marcel Bataillon en *Défense et illustration du sens littéral* (Leeds, England: W.S. Maney & Sons, Ltd., 1967); y Raimundo Lida en "Sobre el arte verbal del *Buscón*", *Philological Quarterly*, 51 (Jan. 1972) y en "Pablos de Segovia y su agudeza: Notas sobre la lengua del *Buscón*" en *Homenaje a Joaquín Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 285-98.

(9) No me atengo a la terminología técnica de Aristóteles, según la cual la diferencia entre una trama sencilla y una compleja sería la existencia o ausencia de "peripeteia" y de reconocimientos o sorpresas en la acción. En *El Buscón* hay "peripeteia" y reconocimientos y, por tanto, tendría aristotélicamente una trama compleja; pero en esta ocasión simplemente me refiero a la facilidad de comprensión de la trama por cualquier lector, independientemente de los recursos técnicos que la configuren.

unas pocas funciones, porque muchos de sus episodios son repeticiones que sutilizan la pintura del carácter de Pablos —y, por ende, en cierto modo, la acción misma, su conducta—, pero que tienen una función análoga: el insulto a la madre tiene la misma función causal que la caída del ético y mustio rocín en el mercado segoviano; la estancia con Cabra, la burla de la venta de Viveros y las alcalaínas tienen también la misma significación causal: todas las picardías de Alcalá tienden a la pintura del completo apicaramiento de Pablos —lo cual no significa que no se hubieran podido multiplicar o reducir en número sin por ello romper la cadena causal; los encuentros camino de Segovia son susceptibles de variación tanto en número como en orden recíproco, para cumplir la misión de muestrario que justifique la elección final; lo mismo cabe decir de las tretas de sus colegas buscones en Madrid.

Es de observar, asimismo, que si bien la narración se apoya en sucesos accidentales (despido por la familia Coronel coincidente con la noticia de la muerte de sus padres; encuentro con el personaje idóneo, Don Toribio, en el momento propicio: cuando más decidido está Pablos a ser caballero, tras la vergüenza sufrida en casa de su tío; etc...), tales coincidencias realzan el significado de la trama: por ejemplo, en el primer caso, al redondear la idea de que Pablos está listo para enfrentarse al mundo por sí solo, uniendo la independencia que le da la muerte de sus padres a su maestría picaresca; en el segundo caso, el concretar en la persona de Don Toribio los hasta entonces nebulosos proyectos de Pablos.

Finalmente, adviértase que los incidentes narrativos que constituyen la trama del *Buscón* representan una cantidad sólo parcial de la extensión textual: la longitud de los pasajes narrativos dinámicos (los únicos considerados aquí) es inferior a la de los pasajes narrativos estáti-

cos o de descripción que sólo muy indirectamente, si acaso, afecta a la acción de la novela. La actividad del joven Pablos sería casi igualmente comprensible y no perdería gran cosa de su detalle incidental si se redujera el texto de la novela a la mitad, eliminando lo que, por el momento, llamaré florituras narrativas ajenas a la intriga. Esta cuestión está relacionada con la de la significación de la trama de la novela para la comprensión de ésta en su totalidad. La impresión general es que esta significación queda oscurecida o, cuando menos, contrastada, por la de otros elementos narrativos muy llamativos y abundantes. Mas no es éste el momento de resolver tan complicada cuestión. Sí se puede, sin embargo, empezar a hacer ciertas observaciones tendentes a ello. Muy especialmente aquéllas que se desprenden de la antedicha organización de la acción a modo de corolarios inevitables.

La trama que del *Buscón* se ha esbozado es un cauce capaz de conducir relatos de distinto tono. Es claro que lo dicho acerca de ella tanto podría dar lugar a un relato cómico como a uno trágico; a uno didáctico como a uno puramente narrativo; a uno satírico como a uno apologético.

Se ha dicho que el deseo de Pablos informa el desarrollo de la acción; que este deseo da lugar a una tensión manifestada en la indecisión del conflicto con que se abre el relato; que esta tensión desaparece al resolverse el conflicto con la derrota de Pablos (y todo esto es más que teóricamente cierto, es prácticamente cierto para el lector que se acerque al *Buscón* sin toda una educación literaria que adivina géneros y antecedentes a la primera oportunidad). Ello quiere decir que en lo que a la trama se refiere la novela no tiene un final abierto sino un final cerrado. Para admitir una continuación lógica de la narración habría que postular otro conflicto y crear otras expectativas, es decir, abrir otro proceso y empezar otra

novela. La novela del joven Pablos no acaba "in medias res", sino justamente allí donde el avance de la acción agota su dinamismo. La acción del *Buscón* —hay que recordarlo— no es la vida de Pablos —que no acabaría sino con su muerte (como quería Ginés de Pasamonte) o con la llegada al presente narrativo (como la no-picaresca *Vida* de Torres Villarroel); análogamente al relato del "caso" de Lázaro, en *El Buscón* la acción se limita a un segmento de la vida de un hombre cuya longitud está determinada por la del completo desenvolvimiento de cierto suceso en esa vida: un suceso y un segmento que, sin duda, son paradigmáticos del resto de la vida de ese hombre.

El comentario con que se cierra la narración, el famoso "Y fuéme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres" |280|, forma parte de la trama en el sentido de que se aplica a todo lo que antecede y a todo lo que sigue en ese futuro no relatado, resumiendo ambos. Es tanto un comentario explicativo de las actividades ya relatadas (la vida y costumbres cuya adquisición se ha expuesto), como un resumen de sus actividades posteriores (misma vida y mismas costumbres). Lo que se queda en el tintero se queda ahí por ser una repetición sin interés de lo ya dicho y, por contraste, lo dicho es irresumible porque su misma variedad es significativa. Continuar la historia sería desvirtuar la importancia de los sucesos ya relatados puesto que su significación dependería entonces de otro contexto distinto, más amplio. Mas una cosa es comprender la significación de la brevísima referencia a su vida posterior, "fuéme peor", y otra el hallar explicación a la promesa de segunda parte de manera consecuente con todo lo antedicho. Mientras que la narración viene a morir muy naturalmente en estos episodios narrativos finales satisfaciendo al lector con la, creo yo, cumplida contestación a

las preguntas y dudas que inician el relato, he aquí que el texto mismo parece contradecirse afirmando como posible una continuación. La sorpresa que ello crea hace dudar de la buena comprensión del sentido general del relato anterior. Después de repasar mentalmente lo ya leído, por si acaso se hubiera pasado por alto alguna indicación que augurara la prorrogabilidad creada por el anuncio de segunda parte, la conclusión es negativa: la organización autoclausurante de la trama existe y está basada en la acción misma; no es producto de la imaginación interpretativa. La promesa de segunda parte se opone a ella, sin embargo, y esta promesa no parece necesitar ni prestarse a interpretación conciliadora alguna. La disrrupción creada no justifica, sin embargo, el abandono de las conclusiones anteriores. Estas, creo, se sustentan adecuadamente en los pasajes del texto aducidos y en los razonamientos precedentes. En realidad, ya se verá que esta contradicción tiene su razón de ser. Mas la explicación no compete al estudio del aspecto de la novela que ahora se lleva a cabo, sino al de los distintos puntos de vista informantes de la misma.

Si bien *El Buscón* sigue la pauta del *Lazarillo* y, como éste, limita la narración a una etapa de la vida de un hombre, no lo hace siguiendo el mismo esquema estructural de éste. De ambos relatos se puede decir, como Fernando Lázaro Carreter hace únicamente del *Lazarillo*, que "no se trata... de un relato abierto", mas no creo que la diferencia de las clausuras respectivas obligue a pensar, como hace Francisco Rico, que Quevedo haya malentendido el procedimiento lazarillesco, ni que se haya equivocado: "Quevedo no comprendió el *Lazarillo* (por mucho que lo admirara) ni el *Guzmán*" (10). La incógnita creada por la disparidad de las novelas en este

(10) Francisco Rico, Obra citada, p. 127.

punto se resuelve con sólo considerar que hay más de una manera canónica de clausurar un texto y que la usada por Quevedo es simplemente distinta de la usada por el autor del *Lazarillo*: la usada por Quevedo es novelesca, mientras que la usada por el *Lazarillo* es de tipo de cuento o novela corta:

> ...en el cuento como en la anécdota todo apunta hacia la conclusión... Otros son los factores que juegan un papel principal en la novela... Esta construcción exige que el final de la novela sea un momento de declinación y no de refuerzo; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse en un lugar anterior al final. La novela se caracteriza por la presencia de un epílogo: una falsa conclusión, un balance que abre una perspectiva o que informa al lector de la "Nachgeschichte" de los personajes principales... En la novela al punto culminante debe suceder cierta pendiente, mientras que en el cuento es más natural pararse en la cima alcanzada.

Así dice Boris Eikhenbaum en su clásico *Sobre la teoría de la prosa* (11). Son los tres últimos capítulos del *Buscón* los que constituyen su "momento de declinación y no de refuerzo", después del "punto culminante de la acción principal que debe tener lugar en un punto anterior al final": el castigo a manos de Don Diego. Es decir, la trama del *Buscón* no ilustra un "caso" lazarillesco, sino el fracaso del soberbio intento de Pablos de convertirse en caballero; mejor dicho, de hacerse pasar por caballero. La consecuencia inevitable de ello es la vilificación que devuelve al protagonista, al luchador principal, al nivel familiar. En un cuento, en cambio, la acción se interrumpiría con un fracaso, dejando al protagonista en

---

(11) Boris Eikhenbaum, "Sur la théorie de la prose" en *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (París: Seuil, 1965), p. 203.

un limbo narrativo ni vil ni honrado, solamente fracasado. Aunque el último episodio de la narración del *Buscón* sea consecuencia de todo lo que antecede, el objetivo del relato no es la explicación de ese último momento, sino la presentación de un proceso que aboca a él. Naturalmente, el verdadero objetivo del *Lazarillo* es también el proceso, es decir, las escenas intermedias —para eso se escribió la obra—, pero su objetivo ficticio, retórico, es la explicación del caso, por el interés que este caso suscita. En *El Buscón* el objetivo ficticio, narrativo, es, en lo que a la trama se refiere, el fracaso del deseo crónico de Pablos de adquirir señorío, de pasar por caballero. La coletilla narrativa constituida por las cuatro aventuras últimas tiene función de corolario de un razonamiento ya concluido anteriormente.

La observación final de la obra prolonga el estado deshonroso y fracasado en que la trama ha dejado a Pablos. Lo prolonga en el futuro impidiendo imaginar cambio alguno en su personalidad. Con ello no hace más que confirmar explícitamente lo que ya estaba implícito en la trama misma, lo que el peculiar desarrollo de la acción del *Buscón* obligaba a inferir: que Pablos fracasa en su intento de hacerse (pasar por) caballero; que este fracaso le afecta hasta el punto de envilecerle definitivamente; que, sin embargo, Pablos no se ha curado del deseo de honra señoril (en ello radica su picardía), aunque ahora el deseo no pueda dar lugar ni siquiera a un conflicto de resultado indeciso. La trama, y no sólo la reflexión final, cierra el futuro del protagonista condenándole a vivir el resto de su vida como deshonrado sin posible redención. Y adviértase que la prolongación en forma de eco de la picardía del protagonista hasta más allá de la última palabra del texto, no rompe la unidad narrativa del relato. Al contrario, gracias a ella se prueba, por última vez y de modo concluyente, la irreversibilidad inevi-

table del proceso de apicaramiento que culmina en el "caso" de Lázaro y en la "cumbre" de Guzmán; análogas, para Pablos, a la vuelta inexorable a sus tristes orígenes. Estos puntos de focalización narrativa no son para ninguno de los tres personajes el final de su vida física, pero sí marcan la conclusión del proceso vital objeto del relato; la "vida" narrada es sólo parte, aunque la únicamente importante, de la verdadera vida del narrador: "El estudio de un tipo, de una pasión, se tienen que presentar acabados, pero la descripción de un individuo, de la vida en general, sólo pueden tener un límite arbitrario: comienzo y final, que no es lo mismo que principio y desenlace", como dice Joaquín Casalduero. Desenlace narrativo, al menos en el caso de Pablos, con perspectivas "en abîme", pero desenlace y mucho más concluyente que cualquier otro cierre posible, porque en este caso es irreversible y, en respuesta al poco éxito del arrepentimiento de Guzmán, no deja resquicio por donde se pueda desatender o malentender.

"¿Cómo puede estar acabado", se preguntaba Ginés de Pasamonte, "si aún no está acabada mi vida?"; es decir, ¿cómo puede novelarse una vida si, en tanto que la escritura quiera mantenerse fiel a la vida, forzosamente ha de salirse de cualquier marco narrativo? *El Buscón* demuestra que el problema de Ginés de Pasamonte tiene solución novelesca: basta con que la parte de la vida relatada revierta sobre el resto por vivir/relatar, "narrándolo" por forzosa extrapolación hacia el futuro. Ello es, ya se verá, de gran importancia para el buen entendimiento de la novela.

Dos objeciones —al menos dos— se pueden hacer a este análisis de la trama. Una, que esta trama no existe más que a causa de la inevitable sucesión cronológica de las acciones de cualquier vida humana. Otra, que no es un elemento significante para esta novela. Contestaré

primero a esta última advirtiendo que aunque es imposible todavía decidir de la significación de la trama para la obra en su conjunto, es innegable que aquélla existe; y el hecho de que exista obliga a pensar que es significativa en cierta medida todavía indeterminada y que con otros aspectos de la obra contribuye al sentido general de ésta. De no ser ello así se debería hablar de una contradicción o heterogeneidad de elementos y significaciones narrativos y el recurrir a estas ideas de error o inadvertencia autoriales es una falsa solución que, ya se ha dicho, me he prohibido.

A la primera objeción se debe contestar que lo que se ha intentado señalar es justamente la peculiaridad del diseño de la trama del *Buscón* respecto de la generalidad de la trama implícita en cualquier biografía: que el protagonista de una biografía pase de la infancia a la adolescencia y de ésta a la edad adulta, es, naturalmente, predicable —y necesariamente organizador— de cualquier biografía; que este paso de una edad a otra vaya acompañado de cierto aprendizaje y de cierto cambio, también es desarrollo naturalmente obligado en este tipo de relato: qué rumbo tomen este aprendizaje y este cambio respecto de los posibles polos de adquisición de dignidad social o permanencia en la indignidad familiar, ya es característica privativa de un cierto tipo de biografías: las picarescas; que esta orientación se convierta en el eje único del avance vital, es una cualidad más discriminatoria aun dentro de los relatos picarescos; que el avance sea circular y, aunque dinámico, acabe donde empezó; que este avance rectilíneo-circular se deba a las libres acciones del protagonista y no a un determinismo genético; y que sea un proceso irreversible, son rasgos exclusivos del *Buscón*.

La caracterización del protagonista

El primer rasgo de carácter que se advierte en Pablos es el de la confesada vergüenza de sus orígenes. Esta vergüenza está tan íntimamente ligada a su deseo de señorío que inmediatamente plantea la pregunta siguiente: ¿qué es más fuerte en Pablos, la vergüenza o la ambición? La contestación la da Pablos mismo, un Pablos ya maduro y consciente de sus actos y deseos, cuando dice: "Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester tapar primero la poca de mis padres, y luego tener tanta, que me desconociesen por ella" [108-9]. Entiende Pablos que el tapar la deshonra de sus padres le dejaría, por decirlo así, a cero, en estado de neutralidad social, ni honrado ni deshonrado. Para cubrir la siguiente etapa le hace falta adquirir honra, "tanta que me desconociesen por ella": tanta, parafraseo yo, que gracias a ella "no recordaran la idea que habían tenido de mí, la hubieran olvidado" o "no advirtieran la correspondencia entre mis actos y la idea que tenían formada de mí" o "reconociesen la notable mudanza que se hallaba en mi persona". Todas tres son acepciones registradas por la Real Academia para el vocablo "desconocer". La contestación a la pregunta inicial ha de ser, pues, que es el deseo de aparentar honra el que prima en el carácter de Pablos y que no siente vergüenza como bochorno instintivo causado por una conducta inmoral, sino como irritación ante un hecho que retrasa y obstaculiza su deseo de señorío. No siente vergüenza en la acepción de pudor o modestia, ni aun en la de sentimiento de haber caído en falta respecto de un ideal moral: su vergüenza no es moral, sino social y utilitaria. Es el sentimiento de que se ve invadido cuando considera en peligro su ideal social y mundano. Así entendida no parece esta vergüenza un

sentimiento inadecuado en tal personaje, sino, al revés, el obligado acompañamiento emotivo de quien se da unas miras vitales tal que Pablos.

El deseo de Pablos es el deseo de consideración social y no la obtención de una virtud interna que dé lugar a esa consideración. Pablos persigue un reconocimiento desvinculado de su objeto y es la aparencialidad del objeto de su deseo el verdadero meollo de su conducta; que, sustantiva al principio, va poco a poco a ser infectada por su mismo objetivo hasta convertirse en falsa, vacía e insustancial ella misma.

Esta vergüenza y este deseo pedirían un acompañamiento igualmente particularizado de sentimientos, pensamientos e intuiciones, para tener una base humana en que encarnar. Que su pasión sea excluyente, consuntiva, si se quiere, ha de entenderse sólo como caracterización figurada: no hay pasión tan excluyente que anule la miríada de emociones e ideas que constituyen la rutina de una vida. Aunque en la obra de ficción no se puede representar al hombre en todas las facetas de su existencia real, sin embargo, como apuntaba E. M. Forster "en un libro es real un personaje... cuando el novelista sabe de él todo lo que hay que saber. Podrá no decirnos todo lo que de él sepa... Muchos de los hechos que le conciernan, aun de los que llamamos obvios, pueden seguir ocultos. Pero nos dará la impresión de que el personaje, aunque no explicado es explicable; y ello nos permitirá captar una realidad de naturaleza tal como nunca en la vida cotidiana será dada" (12). Esto, Quevedo no lo hace respecto del protagonista. Ahora bien, el autor/narrador de la vida de Pablos es Pablos mismo; a quien habría que pedir ese sentido de omnisciencia creadora es al Pablos narrador y no a Quevedo; lo que le falta al Pablos actor en

---

(12) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace & World, 1927), pp. 97-8.

humanidad lo tendría que suplir el Pablos narrador. Creo que así ocurre, efectivamente, pero no es éste el momento de comentar acerca de ello.

Téngase en cuenta que, conscientes de que conocemos al Pablos de la historia a través de las palabras del Pablos que la relata —y digo conscientes porque el entrelazado narrativo del pasado del actor y el presente del narrador es continuo y evidente—, es inevitable el interpretar la personalidad del actor como el principio de un todo cuya forma definitiva es la personalidad del narrador; es decir, es inevitable que durante la lectura conozcamos al personaje simultáneamente en sus dos facetas de narrador y actor, influyéndose recíprocamente: la segunda como continente de la primera y la primera como semilla de la que nacerá la segunda. El lector tiene una visión doble de cada uno de los actos del personaje.

El sentimiento único, pero bifronte, de vergüenza y ambición informa toda la vida de Pablos. Ningún otro le hace competencia: ni alegría ni tristeza, ni miedo ni valor, ni amor ni odio parecen haber sido sentidos por Pablos. Pasa por el mundo únicamente interesado en evitar esa vergüenza y en conseguir esa dignidad. Los únicos momentos en que se relaciona con sus semejantes no parece tener otros sentimientos que éstos: ni su amistad con Don Diego da lugar a intimidad alguna, ni los recuerdos de sus parientes producen en él otro sentimiento que el cálculo de la medida en que le acercan o alejan de su crónica pasión. El resto de la caracterización de Pablos se hace únicamente en función de la claridad de presentación de los avatares a que le sujeta su deseo inicial. ¡Curiosa selección narrativa la que lleva a cabo el Pablos adulto!

La insensibilidad de Pablos impide que su conducta narrada vaya acompañada de los cambiantes estados de ánimo normales en sus ficticias circunstancias. A pesar de su constante presencia en escena, a pesar de las riguro-

sas desventuras a que está sujeto y a pesar de la evidente urgencia y seriedad de su deseo, Pablos no pasa de ser un personaje "plano", como los llamaba E. M. Forster. Parece un "tour de force à rebours" el someter a un personaje a la variedad de experiencias a que está sometido éste y, sobre todo, a una tensión anímica tan fructífera como la consistente en la obtención de un ideal en contradicción flagrante con su condición original, sin dotarle de rasgos humanizadores. Querido o involuntario por parte del autor —pero ¿por qué no del narrador?— el hecho es que Pablos ni se presta a efusiones de lectura ni tiene calor humano. El vacío que ello crea alrededor del personaje es demasiado conspicuo, es un silencio a voces. El texto parece interesado en presentar al actor bajo cierto tipo exclusivo de iluminación. Lo que le ocurre a Pablos no le está ocurriendo a un hombre, sino a una figura literaria, a una entelequia. El símil del actor es perfectamente aplicable al personaje del *Buscón*: se trata en él de un papel sin actor textualmente discernible, un fantasma, un vacío, que soporta ciertas actuaciones. Estas no tienen más soporte que la voz del narrador. Este fenómeno es típico de las narraciones en primera persona: la presencia del narrador parece hacer redundante una presencia perfectamente concreta e independiente del actor; al fin y al cabo éste es el narrador mismo, cuya concreción es evidente puesto que está narrando. Mas no quiero insinuar con la naturalidad de este hecho que su existencia no obedezca en este caso a un propósito consciente del creador de tal relato; no Quevedo, sino Pablos. De ello trato en el capítulo siguiente.

El retablo de maese Pablos

Los tres libros de que consta *El Buscón* delinean la

división más general posible de cualquier proceso: la que consta de un principio, un medio y un fin, siguiendo narrativamente la clásica doctrina de los "tria loca". La narración del *Buscón* se ordena según una estructura trimembre fundamentalmente coincidente con su división en tres libros y expresable como "proceso de adquisición de señorío que acaba en envilecimiento", es decir,

1— Deseo de señorío
2— Intento de adquisición de señorío
3— Fracaso del intento

Siendo los términos primero y tercero de la tripartición anterior los correspondientes al principio y al final del relato, el intermedio está precedido, seguido y dividido por secuencias más específicas, según los modelos trifásicos propuestos por Claude Bremond:

> Las triadas elementales |virtualidad, puesta en acto, consumación| se combinan a su vez en secuencias complejas, según unas configuraciones y relaciones sintácticas variadas, las más características de las cuales pueden designarse así: la de "cabo-a-cabo": dos secuencias elementales que se siguen, coincidiendo la clausura de la primera con la apertura de la segunda; la de "enclave": una secuencia elemental se desarrolla en el interior de otra secuencia elemental; ... la de "yuxtaposición": dos secuencias elementales se desarrollan simultáneamente (13).

La aplicación metódica y particularizada de lo antedicho al relato del *Buscón* no daría resultados muy distintos de los apuntados en el siguiente ejemplo esquematizado:

(13) Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973), p. 132.

I— FIN A ALCANZAR

- 1— Necesidad de medios adecuados
- 2— Búsqueda del medio adecuado
  - A— Necesidad de prueba de cada medio
  - B— Prueba
  - C— Resultado de la prueba

  (A–C: Repetible)
- 3— Elección del medio definitivo
  - a— Necesidad de aprendizaje del medio elegido
  - b— Aprendizaje
  - c— Maestría del medio elegido

II— CONDUCTA PARA ALCANZAR EL FIN DESEADO

III— RESULTADO

Este esquema, susceptible de muchos refinamientos, responde al desarrollo de la trama del *Buscón*. Puede entenderse simultáneamente como ilustrativo del avance del deseo de Pablos o ilustrativo de su progresivo envilecimiento: todo fracaso en la vía de la adquisición de dignidad se entiende como aumento de su vileza.

Complementariamente a lo antedicho se echa de ver que la progresión de la acción del *Buscón* encaja perfectamente en la configuración sugerida por Lope de Vega a propósito de la comedia española:

> Dividido en dos partes el asunto,
> ponga la conexión desde el principio
> hasta que vaya declinando el paso,
> pero la solución no la permita
> hasta que llegue la postrera escena,
> ....

> En el acto primero ponga el caso,
> en el segundo enlace los sucesos,
> de suerte que hasta medio del tercero
> apenas juzgue nadie en lo que para (14).

El Buscón tiene, en efecto, tres jornadas, en la tercera de las cuales tiene lugar el desenlace: su derrota en el intento de casarse con la prima de Don Diego. Esta correspondencia de la acción novelesca con la organización dramática se menciona aquí con objeto de insistir en la efectiva existencia de una organización de la materia narrativa de la novela. Su interés preponderante está, por un lado, en las perspectivas que ofrece acerca de los modelos de técnica literaria presentes para Quevedo y el consecuente valor verosimilizante del uso de este tipo de organización narrativa —cuestión que se verá más adelante; y, por otro, en el significado de esta estructura "dramática" en relación con una fusión del relato que Christian Metz define así: la dualidad de tiempos narrativos

> no es sólo lo que hace posible todas las distorsiones temporales que sería banal señalar en un relato (tres años de la vida del héroe resumidos en dos frases de la novela, etc...); más fundamentalmente, nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de trasmudar un tiempo en otro tiempo (15).

El tiempo transformado de que habla Metz es el tiempo de la historia, que se convierte, al ser contado, en tiempo del relato. Mas este último término adolece de una molesta ambigüedad: debería quizás decirse tiempo del relato histórico, distinguiéndolo de ese otro tiempo del relato exclusivamente referente a sí mismo, refle-

---

(14) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

(15) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (París: Klinksieck, 1968), p. 27.

xivo. El tiempo narrante está en realidad compuesto de dos tiempos de distinta procedencia: el resultado de la transformación del tiempo de la historia narrada y el tiempo de la actividad narrativa misma, que no sufre transformación alguna. La transformación temporal, que, en este caso, se presenta bajo forma de secuencia temporal dramática, se refiere únicamente a los enunciados temporales históricos, a la historia del actor y no a la actividad del narrador. De ahí el título que he dado a esta sección, el retablo de maese Pablos, parafraseando a Cervantes: Pablos es el inconsciente presentador y comentarista del retablo de su propia vida. No se trata de que la vida de Pablos haya transcurrido dramáticamente, sino de que el oculto sentido de esa vida no se revela al lector más que a través de la forma dramática o, si se quiere, que la forma dramática da valor semántico a una vida que no tenía al ser vivida más que un valor existencial.

Esta utilización de la forma dramática no convierte al *Buscón* en una tragedia, ni siquiera en una comedia u obra dramática de tipo alguno. Existen en la novela otros materiales narrativos totalmente desprovistos de forma dramática: toda aquella porción de la narración referente a la actividad narrante del Pablos adulto; tan parte integral de la novela como la otra, que, sin embargo, no sigue módulo dramático discernible. La reducción de la figura del actor a eso, a un actor dramático, a un papel teatral, se debe a razones de verosimilización que se estudiarán en el último capítulo.

CAPITULO II

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO EN *EL BUSCON*

> El ojo que ves no es
> Ojo porque tú lo veas;
> Es ojo porque te ve.
>
> Antonio Machado,
> "Proverbios y Canciones"

Autor, narrador, narratario y lector

Siempre se ha considerado un problema narrativo del *Buscón* el de la semejanza entre su conceptuoso narrador y el conceptuoso Quevedo. Esta confusión ha parecido tan entrañable que, dando preeminencia al escritor real, se ha negado la existencia efectiva de un personaje narrador en la novela. De ahí a negar sustancia al personaje actor no hay más que un paso, inevitable, puesto que el actor se apoya en el narrador y de él deriva su ficticia vitalidad. No en el sentido, sin importancia, de que sea el narrador quien atribuya este o aquel rasgo personalizador al actor, sino en el sentido de que la mayor "presencia" del narrador intensifica la del actor; y ya se ha visto anteriormente lo necesitado que está este personaje de cierta humanización.

La confusión es en gran parte debida, creo yo, a la tendencia natural de la lectura a identificar en todo caso el yo narrativo con el yo del escritor real. A ello hay que añadir la renuencia de la crítica literaria a abordar el mo-

mento productor del discurso narrativo, el "locus" narrante, en favor del "locus" narrado. Unicamente se ha empezado a corregir este estado de cosas con los trabajos lingüísticos relativos al análisis de las relaciones entre los enunciados y su *momento enunciante*, el *fenómeno* de la enunciación. Este momento narrante es el que me propongo estudiar ahora, siguiendo las huellas que este acto productor deja en el discurso literario.

Las situaciones narrativas creadas por una autobiografía ficticia dan lugar a una red fácilmente descriptible de relaciones recíprocas de sus distintas figuras. Teniendo en cuenta el postulado axiomático según el cual "todo incidente contado por un relato se encuentra a un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato" (1), se pueden disponer las figuras de un relato de este tipo en los siguientes niveles: uno, central, el estudiado en el capítulo anterior, constituido por los personajes actores haciendo uso de sus propias palabras; otro, en el que se sitúa la existencia del personaje que relata a estos personajes, tanto indicando los consabidos "dijo", "contestó", etc., como, más complicadamente, describiendo sus acciones, sus pensamientos y sus circunstancias. El tercer nivel es el del autor del texto literario, el creador del narrador. En cuarto y último lugar, se sitúa el escritor de carne y hueso, el individuo histórico que originó a unos y a otros. De todos estos niveles sólo los tres primeros tienen existencia textual: el cuarto no "viaja" con el texto, sino que existe —existió— en el mundo real; y sólo los dos primeros tienen existencia textual explícita: el tercero se infiere del texto.

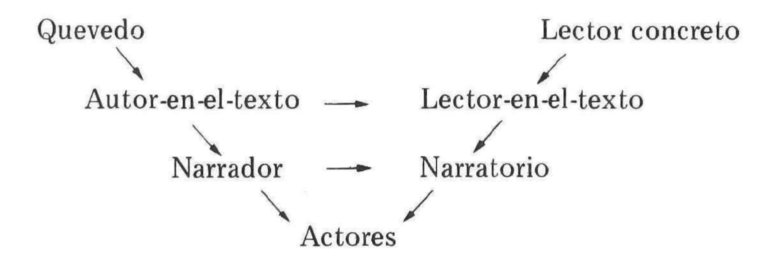
Dado que toda comunicación necesita un emisor y

---

(1) Gerard Genette, "Discours du récit: Essai de méthode" en *Figures III* (París: Seuil, 1972), p. 238.

un receptor, todos los niveles emisores antedichos tienen su contrapartida receptora. Los personajes entre sí, hablándose unos a otros; el narrador dirigiéndose a un interlocutor, narratario; el autor interpelando a un lector; y, finalmente, el escritor escribiendo para seres humanos y reales como él mismo, cuya existencia, como la suya propia, no se limita a su relación con el texto. Entre Francisco de Quevedo, el hombre que concibió la novela *El Buscón*, y cualquier otro individuo ocupado en su lectura, se interponen, pues, varias personas —máscaras— de uno y otro; cuatro, como se ha apuntado: el autor-en-el-texto y su correspondiente lector-en-el-texto; el narrador y su compañero, el narratario; ambas parejas convergen en el mundo ficticio de los personajes; aunque el alcance de los mensajes que se crucen entre ellos no esté limitado al que se encuentre expresamente en este mundo de los actores.

La relación entre escritor y lector concretos está, pues, mediatizada según un esquema que tiene la siguiente configuración, y en el que las flechas indican las direcciones exclusivas en que es posible la transmisión de mensajes:



El autor-en-*El Buscón* no es Quevedo, el español cojo y miope, como tampoco el lector a quien se dirige ese autor es la persona que ha pagado sus cientos de pesetas en la librería y que está ahora bajo la lámpara hojeando

la novela. El autor es el que respira en las páginas de la novela, el que sólo vive en la obra. Este autor está presente en la novela como lo está Dios en su creación: no se le conoce más que por sus efectos, las palabras y la disposición del texto que él ha originado, y no por una presencia expresa. Es el famoso "Borges" de quien se queja Jorge Luis Borges. Según Wayne C. Booth, el tratadista moderno más importante sobre este tema:

> ... el autor inferible del texto siempre es distinto del "hombre real" —tomemos a éste por lo que le tomemos— que crea una versión superior de sí mismo, un "segundo yo", al crear su obra... Este autor escoge, consciente o inconscientemente, lo que leemos; de ahí que para nosotros él sea una versión literaria, ideal, creada por el hombre real: la constituida por la suma de sus propias elecciones (2).

El narrador del *Buscón* no es identificable ni con el autor-en-la-novela ni con Quevedo. Puede ser muy parecido al autor, pero nunca igual a él. Si hubiera identidad estaríamos en presencia de una verdadera autobiografía y no de una obra de ficción. El simple hecho, incontrovertible en este caso, de que *El Buscón* sea una obra de ficción, hace imposible sostener la identidad del autor y el narrador. Es claro, sin embargo, que la cuestión no es una de identidad real sino aparente: en ocasiones el narrador se acerca tanto al perfil del autor que sus semejanzas oscurecen las diferencias existentes hasta el punto de que, como ha señalado Francisco Rico, Pablos parezca no ser más que la "voz de su amo". Si con ello se quisiera afirmar sólo la evidente relación de criatura a creador entre uno y otro, no habría objeción alguna que oponer

(2) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), pp. 74-5.

a esta caracterización; mas Rico va más allá al sugerir que tanto Quevedo como el narrador se identifican al proponerse igual resultado: hacer reír al destinatario de la novela (3); que la intención narrativa de Pablos es idénticamente igual a la intención creadora de Quevedo; y que, por consiguiente, el uso de la máscara es puramente formal y está vacío de significado: lo mismo que Pablos hace reír, lo podía haber hecho Quevedo en su propio nombre.

Pablos confiesa querer entretener a v. md. con su relato. Quevedo, gracias al uso del narrador interpuesto, más que entretener con el relato de su narrador (aunque también haga esto), dice algo cuyo vehículo comunicativo es ese alguien que entretiene con su relato. El propósito narrativo de Quevedo es categóricamente distinto del propósito narrativo de Pablos: aun cuando ambos quisieran entretener, no podrían entretener igual. La experiencia lectora, sin embargo, aunque quizás equivocadamente descrita con esta expresión, es lo suficientemente ambigua como para que superficialmente la etiqueta parezca aceptable. Una descripción más cuidadosa de las relaciones que posibilitan esa lectura echa de ver la distancia, irreductible aunque variable, entre autor y narrador.

Para v. md. el relato de Pablos es una verdadera autobiografía y el narrador tiene existencia real; es decir, para él, la actividad narrativa de Pablos consiste en la libre representación lingüística de ciertos hechos reales de su vida; su origen, sus encuentros, sus características físicas, etc., pero no se extiende a la libre invención de estos he-

(3) En realidad Francisco Rico, en *La novela picaresca y el punto de vista*, ya citada, no distingue entre Quevedo el escritor y Quevedo el autor-en-la-novela; en consecuencia, tampoco distingue entre los distintos niveles de receptores del relato.

chos de su vida. El lector, en cambio, se da cuenta de que el autor no está obligado —como el narrador— por ningún hecho; sabe que todos ellos son ficticios y, por tanto, contingentes para su imaginación creadora (4). El lector, pues, a diferencia del narratario reacciona ante ciertos incidentes de la narración adivinando la intención significativa que su creación tiene en la mente del autor: para el lector los incidentes narrados tienen una significación adicional que escapa al narratario. La diferencia entre estos dos receptores del relato y, por tanto, entre autor y narrador, afecta absolutamente a todos los enunciados puestos en boca de Pablos: su nacimiento en Segovia, el tipo de familia que le toca en suerte, la muerte afrentosa de su hermanillo, etc. En este último enunciado, por ejemplo, el lector puede ver, entre otras cosas, la intervención autorial consistente en hacer que Pablos haya tenido un hermano y éste haya muerto en la cárcel; la muerte de este hermano no tiene el mismo valor significante para el lector que para el narratario: mientras que para éste se debe, en última instancia, al designio divino, para aquél se debe a la significativa voluntad del autor de cargar las tintas infames de su parentela y quizás también de ironizar con el aspecto lazarillesco de este hermano; todo ello además, pero independientemente, de la significación de cómo y por qué el narrador se decide a relatar este hecho.

La distancia existente entre el narrador y el autor existe incluso en aquellas ocasiones en que aquél da la impresión de inventar por su cuenta y de manera descubierta. Así ocurre, por ejemplo, en los incisos retóricos: en estos momentos de toma de conciencia narrativa es

---

(4) La única limitación, muy relativa y ambigua, sería la que le impusiera la verosimilitud poética. De ello se hablará en el último capítulo.

cuando la distinción entre el narrador y el autor se hace más difícil. En efecto, si el autor se caracteriza por poner palabras en boca de otra persona para decir no sólo "lo que esa persona dice" sino "que esa persona está diciendo eso", también puede ocurrir que el narrador diga algo no tanto para manifestar ese "algo" como para manifestar su propia actividad narrante. Sin embargo, aun entonces el narrador nunca *se dice* a sí mismo como narrador, sino que *se presenta* a sí mismo como narrador; mientras que el autor *dice* al narrador y *no* se presenta a sí mismo. Las palabras del narrador no comprometen al autor, para quien son realmente ficticias, pero sí le comprometen a él, para quien son ficticiamente reales. Tómese el caso, por ejemplo, en que Pablos dice: "por no enfadar, dejo de contar a v. md.". Este enunciado parece estar totalmente bajo el control y la autoridad del narrador que simula encubrirse con la máscara autorial en estas ocasiones; pero mientras el narratario se oye decir: "(Yo, Pablos,) dejo de contarte...", el lector entiende: "Pablos dijo que dejaba de contarle...". En efecto, v. md. no puede pensar: "Quevedo dice que Pablos dejaba de contarme...", puesto que para él no hay dos sujetos, uno para cada acción de decir. Para el lector, en cambio, no puede dejar de haber dos sujetos, desde el momento en que la frase está en boca de un narrador ficticio. Para él éste es necesariamente una tercera persona, aquél de quien se habla, por más que hable en primera persona. La verdadera primera persona es el autor, puesto que el lector siempre entiende: "(Quevedo dice que) Pablos dejaba de contar a v. md...". De ahí la sorprendente paradoja de que el discurso más impersonal de toda la prosa narrativa sea justamente el discurso en primera persona:

> Por el hecho de que un personaje diga "yo", el verdadero narrador, el sujeto de la enunciación de ese texto, no que-

da sino más oculto. El relato en primera persona no explicita la imagen de su creador, sino que, al contrario, la hace aun más implícita (5).

Pablos cuenta en el presente experiencias de su pasado. Todo está visto desde un mismo momento actual, el de la escritura, cuya duración, a efectos de lectura, es nula: el presente narrante es atemporal. Puesto que el narrador sabe el final de lo narrado y no puede evitar relacionar la narración de cualquier momento de su vida a toda ella en su conjunto, en cada momento narrado del pasado de Pablos está toda su vida: tanto el instante narrado como todos los subsiguientes hasta, e inclusive, el momento de la narración misma. En gran parte del relato, sin embargo, el narrador se limita a narrar su vida desde el punto de vista del actor, cuyos conocimientos son limitados. A pesar de ello, es claro que "el narrador sabe... más que el héroe... y, por tanto, un enfoque sobre el héroe equivale para el narrador a una restricción de campo visual tan artificiosa en primera como en tercera persona" (6).

El narrador, además, está contando su propia vida, de modo que únicamente respecto de sí mismo puede, según él crea conveniente, dar o no dar información psicológica interna. Respecto de los demás personajes, en cambio, Pablos no tiene profundidad de visión alguna: no le son cognoscibles más que por los signos externos de su conducta y por lo que de ésta se puede inferir. Mas, incluso respecto de terceros, el narrador sabe más ahora,

(5) Tzvetan Todorov, *Poétique* (París: Seuil, 1973), p. 66. La observación de Todorov se refiere al relato genuinamente autobiográfico y ello confirma, "a fortiori", mi observación acerca de la autobiografía ficticia en el sentido de la disparidad categórica entre creador del texto y narrador.

(6) Gerard Genette, Obra citada, pp. 210-11.

al narrar, que entonces, al vivir; en efecto, puede haber adquirido más tarde cierta información acerca de un hecho que desconocía como actor. Respecto de todos estos conocimientos Pablos no tiene más razones que las que a sí mismo se quiera imponer para hablar o guardar silencio; no tiene ningún deber de discreción respecto de sus propios conocimientos:

> El único enfoque que debe respetar se define en relación con su información actual como narrador y no en relación con su pasada información como héroe. [El abandono del punto de vista del actor] puede ser analizado como una infracción momentánea del código que rige ese contexto, sin que la existencia de ese código sea, por ello mismo, puesta en duda (7).

Los cambios del punto de vista del actor al punto de vista del narrador pueden obedecer a varias razones: al deseo de hacer comentarios sobre su propia actividad narrativa; al deseo de interpelar a su interlocutor, el narratario; o también a la necesidad imperiosa de manifestar sentimientos actuales acerca de hechos de su pasado. En ninguno de estos casos se sale el narrador de su jurisdicción, mas todos ellos realzan la primacía de la actividad narradora en detrimento de la actividad narrada, la del presente sobre la del pasado.

El omnipresente narrador no es en ningún caso el portador de los valores a partir de los cuales el lector deba enjuiciar la novela. Nada de lo que aquél dice puede tener valor de juicio real puesto que forma parte de una ficción narrativa. Tanto su conducta como actor como su conducta como narrador han de ser juzgadas por contraste con principios no-ficticios, reales, que existen en la novela, pero que están implícitos y son los constituti-

(7) *Ibid.*, pp. 211-4.

vos de la voz autorial. Adviértase, sin embargo, que no trato de evaluar en este capítulo la actuación del autor-en-el-texto, es decir, de enjuiciar sus juicios, sino que me limito a usar su actuación implícita como contraste de la actividad expresa del narrador.

El lector-en-*El Buscón* es el necesario reflejo del autor-en-*El Buscón*, su interlocutor. En el único estudio metódico que conozco acerca de los receptores textuales de un relato, Gerald Prince distingue así:

> Todo autor... desarrolla su relato en función de cierto tipo de lector a quien dota de ciertas cualidades, facultades y gustos, según su opinión de los hombres en general (o en particular) y según las obligaciones que él entienda que debe respetar. Este lector virtual es muy a menudo distinto del lector real (8).

El narratario del *Buscón* es el señor, v. md., a quien se dirige Pablos. Las necesidades de comprensión de este corresponsal ficticio obligan al narrador a dar una u otra forma a su narración o, si se quiere, las necesidades de comprensión del lector obligan al autor a crear un narratario cuyas necesidades de comprensión obliguen al narrador a dar una u otra forma a su narración. La intención narrativa de Pablos tiene que satisfacer en primer lugar la curiosidad de su narratario. Sólo mediata e inconscientemente satisface Pablos las necesidades de otros lectores, pero nunca podrá hacerlo directamente, puesto que no los puede concebir. El narratario resulta así no ser más que un personaje ficticio cuya personalidad es la resultante de la ficción misma: sus acciones, pensamientos, conocimientos y creencias son exclusivamente los que el narrador dice que tiene —explícitamente— o supone que tiene— implícitamente.

(8) Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14 (1973), p. 180.

Lo antedicho pasa por alto el hecho de que este narratario cambie de identidad en el último capítulo del *Buscón*, convirtiéndose en "lector": "hombre" en una ocasión, "pícaro" en otra y, finalmente, en un general "los que leyeren". Cuando el narrador se dirige a estos últimos es cuando más se acerca a la posición de autor, casi saliéndose de la ficción, puesto que parece meter en ella a unos lectores no-ficticios, equiparables por un confuso momento con esos ficticios narratarios. Aunque más tenue que la de v. md., la esencia ficticia de "los que leyeren" no se presta tampoco a dudas: está reducida a una simple cualidad, la de leer, y por ella parecen hermanarse con el lector no-ficticio, pero se distinguen de él en un detalle importantísimo: ellos están leyendo una "verdadera" autobiografía, los lectores no. Lo dicho a ellos no puede, pues, estar dirigido a los lectores reales, aunque el intento esté inquietantemente cerca de conseguirlo.

De las observaciones precedentes se induce la regla siguiente: "el autor es al narrador como el lector es al narratario". Es decir, el autor se disocia o asocia con el narrador en la misma medida y según los mismos ejes en que el lector se asocie o disocie del narratario. Para acercarse al significado de la relación entre autor y lector —que es, en definitiva, el significado de la novela— habrá, pues, que tener en cuenta que todo aquello de que el narrador no pueda dar razón ha de ser, por defecto, achacable al autor y, por tanto, mensaje privilegiado para el lector. A su vez, la determinación del mensaje propio del narrador puede llevarse a cabo bien directamente, oponiendo, como se acaba de decir, su jurisdicción a la del autor; bien, cuando este contraste no dé resultados evidentes, considerando las obligaciones que el narrador permite que le imponga su narratario. Estas obligaciones

pueden calibrarse, cuando sea necesario, por contraste con las que el lector implícito impone al autor.

Una última aclaración preliminar acerca del ámbito cubierto por este análisis. La hago con palabras de Tzvetan Todorov:

> Es importante advertir que los enfoques literarios no son referibles a la percepción real del lector, que es siempre variable y depende de factores externos a la obra, sino a una percepción presentada en el interior de esa obra, aunque según un modo específico (9).

El presente a la luz del pasado

La "Carta dedicatoria"

¿Por qué escribe Pablos? ¿Para qué escribe? No parece hacerlo para explicar un "caso", como Lázaro, porque para él no hay "caso"; no parece tener conciencia de que los incidentes de su vida puedan explicar nada en particular. Su infancia no es vista por él como necesaria explicación de su juventud, ni ésta como ayuda explicativa de sus actividades adultas (10). Tampoco parece animar a Pablos el mismo interés que a Guzmán: la insistencia en los abismos de pecado en que puede caer el hombre, con objeto de realzar la excelsitud que alcanza quien descubre a Dios; pero Pablos no se ha arrepentido.

¿Qué mueve entonces a Pablos a escribir? ¿Qué constituye "el ineludible tránsito de Pablos actor a Pablos

(9) Todorov, Obra citada, p. 57.

(10) No hablo de que estas infancia y juventud sean para el lector precisamente eso, la necesaria ayuda explicativa de la situación final del protagonista, sino de que éste no tiene conciencia de ello.

autor"? (11) como lo llama Francisco Rico. Entiende Francisco Ayala que

> el contenido ficticio suele... darse enmarcado por un prólogo donde el autor, ficcionalizándose al margen, le presenta la obra a su no menos ficcionalizado lector, a quien caracteriza diversamente de "curioso", "discreto", "carísimo", "amantísimo", "atento", etcétera, con notas que diseñan ya la intención y marcan el tono de la creación poética... Tales introducciones tienden a situar el contenido de la obra, perfilándola y suministrando indicaciones acerca de su sentido. Deben, pues, considerarse encaminadas a orientar respecto de ella a la comunidad literaria entendida en toda su latitud, de modo que a quien apelan es —pudiéramos decir— al lector en cuanto crítico, con una invitación a que adopte la actitud adecuada para recibir convenientemente el contenido imaginario (12).

Estas cristalinas observaciones me dispensan de justificar la atención que voy a prestar a la corta "Carta dedicatoria" que encabeza el relato de Pablos. Sea o no sea este comienzo un calco del comienzo del *Lazarillo*; sea o no sea un lugar común de la literatura del género; lo que importa es si el resto de la obra se amolda a las manifestaciones en él contenidas, porque, efectivamente, como bien señala Rico, "no bastaba con enunciarlo, había que integrarlo efectivamente en la autobiografía" (13).

La "Carta" dice así:

> Habiendo sabido el deseo que v. md. tiene de saber los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviar esta re-

(11) Rico, Obra citada, pp. 126-7.

(12) Francisco Ayala, *La estructura narrativa* (Madrid: Taurus, 1970), pp. 36-7.

(13) Rico, p. 124.

lación, que no le será de pequeño alivio para los ratos tristes; y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, no lo quiero ser ahora.

Pablos escribe a instancias indirectas de un conocido suyo. Este no le ha exigido la relación sino que sencillamente ha manifestado cierto interés en conocer su vida. Quizás haya declarado su interés a terceras personas, de modo que el "habiendo sabido" del narrador se refiera a que Pablos ha sabido de otros que su destinatario tenía tal deseo.

¿Por qué "varios discursos", en plural? Creo que el narrador empieza ya a jugar de los vocablos: tanto varios discursos en el sentido de las distintas direcciones que ha tomado su vida —ironía mentirosa, pues su vida relatada es perfectamente unidireccional, aunque proteica—, como varios discursos en el sentido de distintos niveles del relato, que, naturalmente, tiene un nivel actor y un nivel narrador. Pablos, meticuloso en cuestiones de lenguaje, se da cuenta de que sería un sinsentido decir "saber mi vida": una vida no se puede conocer; se conoce la relación de ella; es decir, no la "bio", sino la "bio-grafía" del narrador es lo que lógicamente quiere conocer v. md. Esta purista precisión, y oportunidad de irónica anfibología al mismo tiempo, por el hecho mismo de ocurrir, manifiesta dos cosas: una, cierta extremada conciencia del lenguaje que, como luego se verá, es característica del narrador; otra, que lo que sigue es una versión de su vida, una reproducción de ella y no la vida misma; es decir, que la verdadera actividad de que hace muestra el relato es la discursiva, la narrante, y no la existencial del actor o Pablos joven.

"Por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta": con esta explicación parece el narrador confesarse interesado simplemente en presentar la verdad de

lo sucedido. Una verdad que él cree comprometida, dada cierta costumbre prevalente y de todos conocida; pero, más importantemente, por lo visto: 1º su vida ya es conocida de otros, puesto que otros pudieran mentir acerca de ella y v. md. ha oído algo acerca de ella, y 2º tiene el interés suficiente como para que otros posiblemente se tomen el trabajo de contarla. En cualquier caso, este deseo de veracidad del narrador, deseo de poner los puntos sobre las íes de su vida, es achacable a cierta vanidad actual, cierta extremada susceptibilidad del Pablos viejo a la opinión de terceros: un detalle que es curiosamente similar al que le acompañó durante los años de su vida objeto de la relación. Dejemos esto por el momento y sigamos con sus aclaraciones preliminares.

El por qué escribe Pablos parece aclarado: porque alguien ha manifestado cierto interés en su biografía. A continuación parece ofrecerse la explicación del para qué de la narración: "he querido enviar esta relación, que no le será de pequeño alivio para los ratos tristes": la narración servirá, para el destinatario, de antídoto contra la tristeza. El interés inicial manifestado por v. md. quedará, así lo entiende Pablos, satisfecho con lo entretenido de la narración, mientras que la verdad histórica es el confesado interés del narrador. Se puede parafrasear la expresión de la manera siguiente sin traicionar su espíritu: "Porque he sabido de su interés en conocer mi biografía y porque estoy interesado en que conozca v. md. la versión verdadera, le envío esta relación, que, tal como anticipa, le deleitará en sus ratos tristes". Quizás el segundo "porque" pueda cambiarse a "para que", "para que conozca la verdadera...", pero ni el primero admite duda como motivo, ni la última expresión como propósito. El alivio de los ratos tristes no será para Pablos más que un complemento de ese finalista establecimiento de la verdad que a él sobre todo le interesa; pero para su in-

terlocutor —al menos en la idea que de él se hace el narrador— el aspecto más importante es el de entretenimiento. La verdad es cuestión que preocupa a Pablos, no al destinatario.

Si, como es de imaginar, Pablos ha entendido bien el deseo de su corresponsal y este carácter entretenido de su biografía es lo que interesa a éste, el relato va a ser, en consecuencia, predominantemente entretenido y no aburrido ni entristecedor. Pablos apelará al humor de sus discursos para ganarse la atención de su destinatario y establecer esa verdad que tan en precario cree él. "Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, no quiero serlo ahora". El viejo Pablos, a pesar de todo lo antedicho, no cree que su vida haya sido particularmente risueña; al contrario, la tiene por desventurada. No es ésta la tecla que va a tocar en su relación, sin embargo, puesto que su relato va a servir de alivio de los ratos tristes de su corresponsal. Mas resulta entonces una contradicción en su actitud narrativa: si entiende que tan corto ha sido de ventura, ¿cómo es que se presta a trivializar sus desgracias haciéndolas objeto de burla?; si tan preocupado está de que "otro (como en ajenos casos) mienta" acerca de su penosa vida, ¿cómo es que se presta a confesar verdades mucho más dañosas que cualquier concebible mentira? Las contradicciones de su actitud parecen gratuitamente agudizadas por estas palabras de introducción. (Y adviértase que la "Carta", a diferencia del resto del relato, es difícil de entender irónicamente como hecha apuntando ya al entretenimiento del corresponsal: la "Carta" parece ser el único momento "serio", no deformado por la ironía, en toda la novela.)

No sería la primera vez que un bufón hace reír a costa de sus deformidades. Mas cuando esto ocurre o bien el bufón es tan estúpido que se autoridiculiza inconscientemente, o bien se trata de un patológico masoquista, o

bien persigue alguna finalidad cuyo precio es esa autovilificación. Como la inteligencia de Pablos queda fuera de toda duda con leer unas pocas páginas de su relato; y como echar mano de una motivación patológica parece injustificado ante la naturalidad de la tercera hipótesis, habría que pensar que Pablos se ridiculiza a sí mismo para evitar algo que le parece más insoportable aún; su prurito de exactitud histórica nos pone sobre la pista de este velado propósito; no ser ridiculizado por los demás. ¿Qué mejor manera de impedir que los demás se rían de él que empezar por reírse de sí mismo? ¿Qué mejor defensa que adelantarse a confesar voluntariamente su vergüenza? "Por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta", ha dicho Pablos: eso sí que sería insufriblemente vergonzoso: que un tercero —con verdades o con mentiras (aunque Pablos tiene que insistir en la justificación de que lo dicho por otros sería mentira)— se adelantara a mofarse de él. Peligro cierto, pues su vergüenza está en boca de muchos, hasta el punto de haber llegado a oídos de v. md. Peligro pavoroso, pues el Pablos viejo sigue sintiendo la misma vergüenza del qué dirán que tanto le atormentó de joven; pero ahora, además, toda posibilidad de redimir o, más importantemente, de ocultar su vergüenza está perdida: Pablos es un infame que todavía tiene vergüenza de su infamia, pero que ya no tiene medio de encubrirla. No la vergüenza íntima del arrepentido, no la del "escarmentado, que no soy tan cuerdo", sino la de siempre, la relacionada con el insufrible "qué dirán", la misma de que tan galanamente hizo muestra su padre en el patíbulo al jactarse de que "no todos tenían su hígado" [92].

Ahora creo que se puede parafrasear la primera parte de esa "Carta dedicatoria" estableciendo más claramente el por qué y el para qué de la narración de Pablos: "Porque he sabido su interés en conocer la historia de

mi vida y para que se divierta con ella, pues sin duda por ello me la pide, le envío esta relación", dice Pablos a su corresponsal; mientras que entiende para sus adentros: "para que colijan 'los que leyeren', esos otros conocedores (y posibles burladores) de mi vergüenza, lo inavergonzable que soy, puesto que me río de ella". La relación es la última arma que le queda al públicamente infame Pablos. Relación que tiene que ser jocosa, porque de lo contrario no surtiría el efecto de defensa contra las burlas de sus enemigos; relación que se hace necesaria, porque su vida anda de boca en boca, hasta el punto de existir cierta persona, v. md., interesada en conocerla en detalle; relación de hechos para él dolorosos y desventurados, porque nunca se ha curado de su prurito de honra señoril y porque los hechos han sido todo lo contrario de modelos de honradez, pero en cuyo dolor y en cuya desventura a Pablos no le conviene insistir porque ello delataría la seriedad con que aún los considera y le expondría al renovado dolor de la burla pública; relación que ha de aparentar un ambiguo estar de vuelta de aquel absurdo deseo de honra señoril de sus años mozos; relación, pues, mentirosa, con la que sin negar su vileza, quiere dar a entender que ya no le importa ser un infame —justamente porque sí le importa todavía, y mucho. Ya se verá hasta qué punto le importa en lo que sigue.

Un aparente desliz narrativo

Uno de los momentos más curiosos en *El Buscón* ocurre en el capítulo VII del libro segundo, durante la relación de los últimos incidentes del cortejo de Doña Ana. En ese momento se produce una aparente injerencia del autor en el campo del narrador, haciendo "contar a Pablos cosas que el pícaro de ningún modo puede saber". Según este mismo comentarista, Francisco Rico,

no sería ello grave "si al mismo tiempo la transgresión no fuera indicio de que el libro no está pensado como un conjunto artísticamente unitario donde cada elemento depende de los restantes" (14). Justamente por su valor de indicio de la falta o existencia de armazón unitaria del *Buscón* es por lo que me propongo empezar el análisis del punto de vista narrativo con este desliz autorial.

En realidad la aparente inconsecuencia narrativa no comienza en la página 238 de la edición de Lázaro Carreter, sino un poco antes, en la página 231 (Rico señala que ello ocurre especialmente, no exclusivamente, en las páginas que cita). En esta página la narración presenta a Pablos habiéndose despedido de Don Diego, de Doña Ana y de las tías de ésta, después de una infamante escena en que se oye tratado como el "más ruin hombre y más mal inclinado que Dios tiene en el mundo", por su antiguo amo. A pesar de no estar presente Pablos, se relaciona a seguido el tenor de la conversación que Don Diego tiene con sus parientes en el coche, acerca de quién era y qué pretendía Don Felipe Tristán (Pablos mismo). No es imposible que Pablos se hubiera enterado del tema de esta conversación más tarde, durante sus charlas con Doña Ana, a quien, por estar cortejándola con mentiras, seguramente asediaría Pablos con inquietas preguntas sobre el parecer de su familia. Podría pensarse esto porque unas pocas líneas más arriba, en situación similar —cuando Don Diego acaba de llegar a la huerta y está de conversación con sus dos amigos, sin que Pablos, alejado, alcance a oírlos— el narrador se cuida de aclarar: "Preguntóles —según se echó de ver después— mi nombre". No es razonable pedir al narrador que cada dos frases provea el obvio "según se echó de ver después". Siendo ello así,

---

(14) Rico, p. 129.

no habría tal transgresión narrativa en este caso inicial, sino, a lo sumo, una falta de claridad expositiva. Pero yo creo que tiene más miga esta postura narrativa.

En el pasaje comentado por Rico, el de las páginas 238 y siguientes, Pablos cuenta con cierto detalle las circunstancias de su desenmascaramiento por Don Diego. Es verdad que Pablos no explica cómo llegó a hacerse con esta información, pero es igualmente cierto que la inconsecuencia respecto a los niveles narrativos a respetar, si en ello estribara la cuestión, rayaría en impensable descuido garrafal del escritor, porque la distancia que separa la relación de estas "secretas" diligencias por parte de Don Diego, de una anterior confesión del narrador: "pero nunca sospeché en Don Diego, ni en lo que era", es de ¡ocho frases! No capítulos, ni párrafos, sino frases. Y esas ocho frases no tratan de ninguna materia ajena a este incidente que hubiera podido distraer la atención del escritor haciéndole olvidar que acaba de hacer decir al narrador que nunca sospechó de Don Diego, sino que tratan de una breve descripción de la emboscada misma.

Piénsese, además, que, como sugieren los manuscritos transcritos en la edición de Lázaro Carreter, Quevedo probablemente se tomó el trabajo de corregir varios pasajes de su redacción original; es decir, releyó atentamente la novela. Si efectivamente lo hizo, no pudo dejar de advertir la inconsecuencia del punto de vista en este pasaje. Ninguno de los manuscritos, sin embargo, tiene en este punto corrección alguna; bien que esa corrección se hubiera podido limitar a añadir, del mismo modo que antes lo hizo, un "como luego supe" o "como luego descubrí"; la más ligera adición hubiera subsanado el problema. Que Quevedo hizo este tipo de correcciones en otras ocasiones queda documentado en esa edición crítica en la que se evidencian retoques indicativos de una relectura atenta a errores minúsculos en comparación con el presente.

Que no hubo tal descuido por parte de Quevedo y que estaba perfectamente al tanto de los límites de la autoridad cognoscitiva de su narrador, lo evidencia, sin embargo, el texto mismo; no hace falta recurrir a inferencias acerca del modo de composición. Pablos prologa la exposición de los manejos secretos de Don Diego y sus amigos con estas narrativamente discretas palabras: "Yo no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba Don Diego, o si fue la sospecha del caballo del letrado, u qué se fue, que Don Diego se puso a inquirir" [238]. El narrador, que ahora, palmariamente, abandona el punto de vista del actor para tomar el de quien ve tal suceso en el presente narrativo (yo no *sé*), confiesa ignorar todavía, aun desde este punto de vista actual, los motivos de Don Diego, sus sospechas, sus pensamientos ocultos. Después de esta salvedad, se limita escrupulosamente a relatar los hechos externos y observables, o referibles por terceros, de la conducta de Don Diego: su investigación, su encuentro con el licenciado Flechilla, la observación de éste acerca de la vanidosa confidencia que Pablos le había hecho dos días antes (tampoco se había cuidado Pablos de mencionar este segundo encuentro con Flechilla, mas ¿a quién choca esta omisión?), finalmente, el concierto de Don Diego con sus dos amigos: todos son hechos perfectamente cognoscibles después de la emboscada. La verosimilitud de tal conocimiento posterior queda reforzada por la propiedad con que Pablos confiesa ignorar los pensamientos íntimos de su antiguo amo.

El hecho de que el autor presente a Pablos de nuevo en su papel de actor —es decir, de narrador limitado a los conocimientos del actor— cuatro párrafos más adelante y le haga decir, en manifiesto contraste —no contradicción— con la información de pocas líneas antes: "nunca sospeché en Don Diego, ni en lo que era", confirma más

que suficientemente lo que el "yo no sé" indica: que no hay tal desliz, ni del autor, ni del narrador, sino un cambio perfectamente legítimo de una de las perspectivas narrativas posibles a Pablos a otra. Este cambio no es producto espurio de la inatención de Quevedo, sino lícito contraste, consciente y querido, de dos puntos de vista. Quevedo advirtió que el Pablos actor no podía saber tales cosas, advirtió también que el Pablos narrador sí podía saber algunas de ellas, pero no todas, y, en consecuencia, se cuidó de que el narrador mismo hiciera evidente su conciencia de ambas posiciones.

El que la oposición de puntos de vista (del actor o del narrador) sea consciente obliga a preguntarse: ¿por qué decidió el autor hacer que Pablos narrase así lo ocurrido?, ¿por qué le hace contrastar ambas perspectivas? Pudiera contestarse sencillamente señalando que es un hábil modo de dramatizar más fuertemente la descripción del incidente, retardando su desenlace —y justificándolo, al mismo tiempo— con la exposición gota a gota de los preparativos del mismo. Mas seguiría sin contestación la parte más importante de la pregunta: ¿por qué dramatizar de *esta* manera *este* incidente?

En primer lugar, el procedimiento tiene el efecto de recordar al lector de modo casi inconsciente las distintas perspectivas narrativas de que dispone Pablos, resaltando llamativamente la del narrador actual, que aquí da un paso al frente anteponiéndose al actor del pasado. La presencia de aquél es tanto más evidente cuanto que se produce bruscamente, bajo forma de transgresión. Si, por un lado, la conducta narrativa de Pablos prima sobre su conducta como actor y, por otro, ello tiene lugar con ocasión de un incidente capital para él en el pasado, no parece aventurado inferir dos conclusiones: una, la importancia adicional que el incidente adquiere para el pasado de Pablos y otra, complementaria, la importancia

que todavía tiene para el Pablos actual. En efecto, es al relatar este incidente cuando Pablos abandona la perspectiva que se había impuesto hasta ahora; es en este momento cuando juzga necesario pormenorizar el suceso violentando —aunque sea con una violencia que le es lícito usar— el curso del relato. Mucho tiene que importarle todavía. ¿Por qué no hacerle manifestar esta importancia de manera expresa, entonces? Aquí, creo yo, está el *quid* del asunto: este cambio de punto de vista es consecuencia de una maniobra del autor a espaldas de su narrador. Este no quiere —no puede ser presentado como queriendo— dar a entender lo mucho que todavía le afecta el episodio, porque todavía es sensible a sus consecuencias y a sus implicaciones. El narrador no quiere manifestar esos sentimientos, pero el autor necesita dar a entender al lector esa misma renuencia del narrador. ¿De qué otro modo podría hacerlo, habiendo delegado en él la voz narrativa, más que obligándole a traicionarse? Traicionarse, digo, y no ser traicionado expresamente por el autor. La justificación de este procedimiento implícito del autor está en la necesidad en que se ve de comunicar varios mensajes al mismo tiempo y con unas mismas palabras delegadas: el literal, expresado por el relato de Pablos y el implícito, expresado por su conducta narrativa. La doble visibilidad, la contradicción de ambos (uno es la máscara del otro) es parte del verdadero mensaje del autor del *Buscón* a su lector.

La dualidad de narratarios

La consideración del narratario en *El Buscón* presenta un problema inicial cuya solución —como antes ocurrió con el aparente cruce entre autor y narrador— voy a intentar en primer lugar. Es, en efecto, en estos momentos críticos de aparente o real transgresión de las reglas que gobiernan el funcionamiento de la situación narrativa

cuando se ven al desnudo y más claramente las reglas mismas.

El "señor" a quien Pablos dedica la relación, único e individualizable durante la mayor parte del relato, desaparece momentáneamente al final al ser sustituido por un "pío lector", en singular, y, más flagrantemente, líneas después, por un plural "los que leyeren" e incluso un directo "si fueres pícaro, lector" |271-3|. Ocurre esto en un pasaje narrativo que es, nótese, claramente digresivo respecto del resto del relato: Pablos en este momento no está contando su vida; se podría eliminar todo el pasaje —dirigido a un narratario distinto de v. md.— sin que la ilación de los episodios de la vida de Pablos sufriera en lo más mínimo. El pasaje no es más que una ilustración parentética de la afirmación que lo precede: "como yo tenía ya mis principios de fullero" |270|. Pero por muy digresivo que sea, el cambio de interlocutor que en él tiene lugar da a entender que Pablos sabe o espera que su relación será leída por otros ojos que los de v. md.: no se trata simplemente de una finta retórica dirigida, en última instancia, a v. md. misma, sino de una interpelación a terceras personas que están en el mismo plano "real" de ambos, Pablos y el "señor". Estos terceros lectores, desde luego, no son ni lectores reales ni lectores textuales.

Sin duda tenía este pasaje particularmente en mientes Harry Sieber al decir:

> Se dan dos tipos de placer para el lector. Si éste se identifica con "v. md." experimenta inmediatamente la vida pícara del narrador. Si, por otro lado, se niega a esta identificación, goza del placer intelectual de participar en la ironía del autor (15).

(15) Harry Sieber, "Apostrophes in the *Buscón*: An Approach to Quevedo's Narrative Technique", *Modern Language Notes*, 83 (1968), pp. 183-4.

Afirmación que es incluso más cierta si, en vez de referirla imprecisamente a un solo tipo de lector —confundiendo con el mismo término al lector real y al ficticio—, se separan ambos, se limita lo dicho al narratario o narratarios y se substituye "ironía del autor" por "ironía del narrador". También el narrador tiene su ironía y es ésta la que le permite al lector ficticio adoptar ambas posturas señaladas por Sieber: identificarse con el actor, olvidando la actividad narrativa de Pablos, o con el narrador, atendiendo a su postura narrativa. Esta posible dualidad está posibilitada por el cambio de interlocutor que Pablos lleva a cabo: el narrador se adelanta así al proscenio de manera más evidente que en los demás apóstrofes anteriores a v. md. De manera más evidente, pero no de manera única, puesto que la doble posibilidad no ha dejado nunca de existir para el lector ficticio.

A diferencia de las veces anteriores, Pablos ha llevado ahora el procedimiento mucho más lejos: su divorcio de la perspectiva narrativa del actor es ahora completo. Añade a su actuación narrativa un rasgo preñado de significación: el de su preocupación por un público más amplio que el constituido por una sola persona. Al dirigirse a ellos Pablos se considera relevado de la obligación asumida respecto de v. md. de limitarse a los chistes y evitar las moralizaciones y se espacia en materia poco interesante para éste. Con ello evidencia algo distinto a su declarado propósito de simple entretenimiento de su corresponsal. Además de la ocasión que el pasaje depara a Quevedo mismo para lucir sus conocimientos de la vida criminal, el haberlos puesto en boca de Pablos permite hacer patente en su conducta narrativa aquello que siempre estuvo latente en ella: que no pensaba en ningún momento limitarse a divertir a v. md., sino que siempre tuvo otro propósito inconfesado —e inconfesable, puesto

que tiene que simular dirigirse a una sola persona y por razones muy otras de las que verdaderamente le interesan. El contenido de la digresión no aclara cuál sea ese verdadero propósito de Pablos —no es él tan estúpido que se traicione de esta grosera manera (o no puede el autor presentarlo como tan estúpido)—, pero el cambio de interlocutor basta para insinuar que su verdadera intención es distinta de la confesada al principio. La sustancia de esta intención se irá perfilando gracias a la adición de varias otras señales de este tipo que el autor brinda al lector, y que se irán viendo a lo largo de este capítulo.

La excesiva prudencia del narrador

Hay una disparidad de criterio satírico en el tratamiento de distintos estamentos y costumbres sociales en *El Buscón*: una sátira fuerte y hasta malintencionada de personajes y actividades socialmente bajos y una deferencia respetuosa hacia todo lo que atañe a ocupaciones señoriales u honrosas. El ejemplo más llamativo de la prudencia del relato al referirse a personajes de alcurnia o importancia es el señalado por Fernando Lázaro Carreter respecto del encuentro de Pablos con el soldado camino de Segovia; contrastable, dice este comentarista, con el encuentro de Guzmán con el capitán:

> ...mientras Alemán profundiza en el problema, lo desarrolla y lo muestra a varias luces, Quevedo se limita a banalizarlo, a convertirlo en situación y caricatura. El, que entra a saco en estamentos menos comprometedores, levanta la pluma al tropezar con la milicia y los validos, y la desvía por el halago y la falsedad: los soldados no juran y la Corte reconoce el mérito... Ni los verdaderos soldados ni los ministros que leyeran esta página podrían pen-

> sar que Don Francisco era de una cáscara sospechosa. En no extralimitarse le iba la vida al artista (16).

El juicio final que todas estas prevenciones merecen a Lázaro Carreter es el siguiente: "Era demasiada prudencia. Las censuras o sátiras de los votos, bravatas y juramentos soldadescos son y serán tópicos. Cfr. Sayavedra, *Guzmán*, III, ii; o la caracterización de D. Lope de Figueroa por Calderón" (17).

Por su parte, H. Peseux-Richard, sin duda por estas mismas razones, ha observado: "...cosa curiosa en satírico tan bilioso, Quevedo no ataca a los grandes más que de una manera indirecta, impersonal. Su *Buscón*, que es la más feroz de las novelas picarescas, es al mismo tiempo la más timorata" (18).

La excesiva prudencia en estas materias da paso, en cambio, a un atrevimiento también excesivo cuando se trata de tópicos distintos de los cortesanos o señoriles: no ya las burlas despiadadas de pobretes como los pasteleros, los cofrades del colegio buscón o gentecilla de esta laya, sino la caricatura de los galanes de monjas, de las monjas mismas y, en general, los excesos casi sacrílegos de su burla en materias religiosas. Sobre este punto señala Lázaro Carreter de nuevo: "Produjo mucho escándalo este divertido episodio [de los galanes de monjas]" y aduce, en nota, "un testimonio, entre muchos", de la irritación que produjo este pasaje; concluye este comentarista que "es extraña la manera poco respetuosa con que habla Quevedo de personas y cosas religiosas" (19)

---

(16) Fernando Lázaro Carreter, "Originalidad del *Buscón*" en *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1961), pp. 330-1.

(17) Lázaro Carreter, p. 330, nota 31.

(18) H. Peseux-Richard, "A propos du *Buscón*," *Revue Hispanique*, XLIII (1918), p. 49.

(19) Lázaro Carreter, p. 333.

y da algunos ejemplos más de ello, espigados entre "cien ejemplos más" de la novela.

Si cito tan frecuentemente la opinión de otros estudiosos de la novela es como prueba de que no han dejado de advertir otros de sus lectores la sorprendente discrepancia entre el tratamiento de unas y otras materias: prudencia excesiva en cuestiones de caballeros, soldados, validos, cortesanos; extraña falta de respeto en materia religiosa; y sarcasmo sin freno ante situaciones o personajes indignos. Tanto la heterogeneidad de criterios como la extremosidad con que esos distintos criterios son puestos en práctica (ésta realza aquélla), actúan como llamadas a la atención del lector obligándole a preguntarse cuál puede ser la razón de esta conducta narrativa. Y la llamada ha sido advertida por los lectores citados.

Cuando se trata de separar la actuación del autor de la novela de la de su narrador, casi por principio yo me inclinaría a tomar el texto siempre al pie de la letra, achacando a idiosincrasia del narrador lo que esté puesto en su boca y manteniendo al autor a distancia de las opiniones manifestadas en su novela; por lo menos, me inclinaría a mantener esta postura interpretativa hasta que se probara su impertinencia, porque entiendo que la carga de la prueba ha de recaer sobre quien quiera violentar las manifestaciones literales del texto, atribuyendo al autor pensamientos que están puestos en boca de Pablos. Por muy lógico que parezca este modo de interpretación, no ha sido, desgraciadamente, el más frecuentemente seguido en el caso de esta novela: se ha leído *El Buscón* con harta frecuencia como si su narrador se llamara Francisco de Quevedo y no Pablos de Segovia. Sin embargo, creo que hay razones para entender que la diferencia de criterios evidente en la novela es un rasgo ficticio atribuible al narrador y no una manifestación de los sentimientos del autor.

No fueron los lectores los únicos en advertir la extraña dualidad de raseros críticos, sino que el autor mismo la advirtió y, advertida, la exageró: al llevar a cabo la segunda redacción de la novela, Quevedo no sólo desdeñó la oportunidad de homogeneizar las opiniones de su narrador, sino que hizo precisamente lo contrario: agravó la disparidad, extremando más aún la prudencia en materia de soldados, validos, cortesanos, etc. En la primera versión del *Buscón*, la del manuscrito B, este pasaje relativo a los soldados, suavizado en las redacciones posteriores (mss. C, S y E), decía lo siguiente: los jefes militares, según el soldado,

> nos remiten a la sopa y al coche de los pobres en San Felipe, donde cada día en corrillos se hace consejo de estado, y guerra en pie, y desabrigada. Y en vida nos hacen soldados en pena por los cimenterios, y si pedimos entretenimientos, nos embían a la comedia, y si ventajas a los jugadores. Y con esto, comidos de piojos y güespedas, nos volvemos en este pelo a rogar a los moros y herejes con nuestros cuerpos (20).

Algo parecido ocurre a la entrada de Pablos en Alcalá: la redacción primitiva del pasaje dice: "Era el dueño, y guésped de los que creen en Dios por cortesía, o sobre falso: Moriscos los llaman en el pueblo" |61|. En cambio, la definitiva dice: "Era el dueño y huésped de los que creen en Dios por cortesía o sobre falso; moriscos los llaman en el pueblo, que hay muy grande cosecha de esta gente, y de la que tiene sobradas narices y sólo les faltan para oler tocino; digo esto confesando la mucha nobleza que hay entre la gente principal, que es cierto es mucha" |61|.

(20) Texto reproducido en la mitad inferior de las páginas de la edición aquí usada; p. 123.

Estos retoques evidencian una voluntad consciente de exagerar la prudente deferencia de las manifestaciones del narrador en materia de señores, haciéndola evidente. Al leer estos pasajes Fernando Lázaro Carreter hace las acertadas observaciones transcritas acerca del estado de ánimo y de la intención narrativa de quien se manifiesta de esta manera. Este "quien" es Quevedo mismo, para él. Yo creo que se debe cambiar el referente al narrador, a Pablos, que es quien tiene la palabra. Pero la calificación por Lázaro Carreter de esas razones íntimas me parece tan justa y están tan conformes con la actitud narrativa de Pablos que he indicado anteriormente, que no resisto a la tentación de aplicarlas, punto por punto, al pícaro narrador. Véase si le cuadran bien: al tratar de los verdaderos soldados y del reconocimiento de sus méritos en la Corte, Pablos "levanta la pluma" porque "en no extralimitarse le iba la vida al artista": en efecto, Pablos se está dirigiendo a v. md. con el objeto expreso de entretenerle, pero calladamente quiere convencerle de que ya está curado de aquella vergüenza que tanto le atormentó en el pasado; mas como, en realidad, no está curado y todavía siente la comezón de la honra señoril, le va la vida en no demostrar una inquina revanchista contra el estamento señoril. Que desvíe la pluma "por el halago y la falsedad" —evidentes por contraste con su exceso en otras materias para él menos peligrosas— es lo natural en quien no ha hecho otra cosa en su vida y todavía recuerda, sin duda, la máxima de su maestro, Don Toribio: "es la lisonja llave maestra que abre a todas las voluntades" [153]. La consecuencia de su actitud es o, al menos, así lo espera él, que "ni los verdaderos soldados ni los ministros", como dice Lázaro Carreter, ni v. md. ni los píos o pícaros lectores, ni ninguno de sus narratarios, añado yo, "que leyeren esta página podrían pensar que... era de una cáscara sospechosa": eso es jus-

tamente lo que Pablos se propone al escribir. Pablos quiere aparentar que "está instalado en un sistema social cuyas convenciones y creencias le satisfacen o le conviene respetar" (21), pero la manera tosca, por lo excesiva e inconsecuente, en que pone por obra este propósito delata su verdadera situación. ¿No parecería un pecado de "leso quevedismo" el achacar a este agudísimo ingenio tan burda estratagema?

En resumen: en *El Buscón* existe una diferencia evidente entre el tratamiento de personajes y situaciones señoriles, por un lado, y el resto de la sociedad, pero muy especialmente las materias religiosas, por otro: las referencias a los primeros son demasiado timoratas y las hechas a las segundas demasiado crudas y desvergonzadas. Siendo el honor barroco, como dice Joaquín Casalduero, "concreción religioso-social de la Contrarreforma", esta diferencia basta para insinuar el deseo y la realidad del narrador, haciéndole pecar por exceso en una ocasión y por defecto en otra. Y es Quevedo mismo quien exagera conscientemente esta disparidad retocando su primera versión de la novela, con objeto de que el lector advierta ambos aspectos: que el viejo Pablos sigue obsesionado con la honra señoril, ante la cual se inclina deferentemente, pero que su irreverencia religiosa confirma sus deshonrosos orígenes conversos.

La vergüenza del narrador

Pablos tiene interés en ocultar la verdad de su situación presente, quiero decir, su vergüenza actual, y cree conseguirlo a base de confesar la vergüenza de su pasado. Buena prueba de que, sin embargo, el narrador fracasa en su intento es el hecho mismo de que se pueda hacer

---

(21) Lázaro Carreter, p. 335.

esta afirmación. Mas ¿quién le impide tener éxito? El autor-en-el-texto. Ya se han visto algunas maneras cómo lo logra en otras ocasiones; otra más consiste en poner en boca del narrador frases en las que éste, atolondradamente, confiesa esa vergüenza actual.

El primer caso ocurre al recordar el narrador la pelea del mercado, cuando dice: "... pasamos por la plaza (aun de acordarme tengo miedo), y llegando cerca de las mesas de las berceras (Dios nos libre), agarró mi caballo un repollo a una"|27-8| (22). Este doble relacionamiento expreso de presente (lo incluido entre paréntesis) y pasado (el resto) puede entenderse de dos modos: bien como explicación de un presente determinado por aquel pasado; bien como aclaración del pasado gracias a su efecto en el presente. Es decir, obedece bien al deseo de delinear más vivamente el pasado, bien al de describir la situación de ánimo actual. Esta ambigüedad de significado es el velo con que el autor cubre su intervención en el relato del narrador. Mientras que para el narratario el relacionamiento de una y otra época lleva al pasado, para el lector la doble posibilidad adquiere valor de clave explicativa: el narratario no está interesado en saber de la situación actual de Pablos sino de su entretenido pasado y no para atención en su miedo actual más que como modo de realzar su miedo pasado, que es el objeto de la narración a él dirigida. Pero este otro hecho, el miedo actual, está ahí para quien quiera verlo y contiene cierta información inambigua: la de que el narrador no está

(22) Este "aun" ¿no debería ser quizás "aún"? ¿Querrá decir Pablos "incluso de acordarme tengo miedo" o, más bien, "todavía al acordarme tengo miedo"? La acentuación bastante libre del siglo XVII permite entender ambos —aunque F. Lázaro Carreter haya adoptado la primera. En cualquier caso, bien se puede decir que oralmente la frase tiene en este caso ambos sentidos; y, por escrito, dada la general confusión del público sobre esta diferencia de sentido, la frase se presta también a esta interesante ambigüedad.

completamente libre de su pasado puesto que éste todavía le afecta causándole miedo. Es natural que Pablos no diga "aun de acordarme me avergüenzo de nuevo" o "me vuelve a invadir la vergüenza", aunque ello destacara tan eficazmente como la otra frase la seriedad del incidente pasado. Ello sería verdad, pero también sería una confesión demasiado clara del verdadero estado de ánimo actual del narrador, capaz de desviar la atención del narratario hacia el verdadero sentimiento de ahora; cosa que Pablos quiere evitar. Mas el lector, que no está en la posición del narratario, sino en la de quien en todo momento tiene conciencia de que un autor ha puesto esas palabras en boca del narrador, observa los manejos que entre sí se traen narrador y narratario y ve o entiende al mismo tiempo varios niveles de la ficción; del mismo modo que el espectador de teatro entiende al mismo tiempo la representación del actor, la acción representada y la pasada actuación del autor mismo, juzgándolas todas a un tiempo. Para él, pues, no hay exclusión de una u otra de las motivaciones de esta confesión, sino coexistencia. Este miedo de Pablos, ya se ha visto, es justamente la base de su vergüenza, su elemento más importante. De ello se sigue que el amedrentado Pablos viejo sigue siendo tan avergonzable, al menos en relación con este incidente, como lo era el Pablos joven; y que la manifestación de ello de esta manera no responde a la voluntad del narrador, que malamente puede querer confesar su vergüenza actual, sino a la del autor.

Aun hay otras ocasiones en que el narrador hace referencia a su estado de ánimo actual dando lugar a este tipo de dualidad significante. Pablos exclama en otra ocasión: "Sucedióme un día la mejor cosa del mundo, que, aunque es en mi afrenta, la he de contar" [262]. Esta afrenta que Pablos consiente en confesar consiste en haber sido amo de una ingenua criada gallega que era el

hazmerreír de los vecinos. Lo curioso de esta conocida anécdota, con la que Pablos parece, por fin, revelar voluntariamente a su narratario que todavía es capaz de sentirse afrentado, es que la posible afrenta que se sigue de la publicación de este incidente es mínima, despreciable, comparada con la que se sigue de la confesión del relato entero. El procedimiento es viejo: consiste en confesar lo menos para ocultar lo más. Pablos pretende con ello convencer a v. md. de que ésta es la única afrenta o el único tipo de afrenta que todavía hace mella en su ánimo. Mas ¿qué afrenta se le puede seguir a Pablos de que su criada sufra una chusca equivocación que, como mucho, significa al amo como señor de una criada estúpida? Ello le convertiría en objeto de las hablillas de la ciudad, sin duda, y pondría su nombre en boca de todo Toledo, pero eso no es más que una pequeña inconveniencia social: la inconveniencia social, justamente, que sufre la dignidad de un señor. Sin duda cree Pablos que ello le coloca, a los ojos de v. md., en la categoría de señor avergonzado por su criada —con el acento en lo de señor.

La reveladora impertinencia de la anécdota queda, sin duda, velada por su comicidad, que es lo que al narratario interesa; lo que se hace más difícil de aceptar es que su comicidad para el lector baste para justificar su inclusión por el autor en estos términos: las inferencias a que se presta son demasiado consecuentes con un perfil calladamente avergonzado del narrador, que otros pasajes del texto obligan al lector a advertir. ¿A santo de qué, si no, la machacona insistencia del texto en la vergüenza? Para hacer reír hubiera bastado con mencionarla una, dos veces, pero ¿repetirla diecisiete veces? En una obra tan corta como ésta, la repetición de un motivo único, el más llamativo, con esta insistencia no puede achacarse a insignificante descuido del autor. Tampoco creo que haya fundamento alguno para explicar la insis-

tencia como automatismo invencible del Quevedo de carne y hueso, infiriendo que se trate de un rasgo personal suyo. Como ha observado Francisco Ayala:

> el problema de la realidad o la fantasía de la experiencia que sirve de base a una creación poética es un falso problema, a juicio mío; ... el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal (23).

Las moralizaciones de Pablos

Las moralizaciones del narrador son otro tipo de intrusión del presente en el pasado de la historia: así es cómo Pablos juzga ahora la significación de su vida pasada o, más sutilmente, así es cómo Pablos quiere ser considerado: como persona capaz de tales juicios. Dos cosas son de notar respecto de estas reflexiones: su escasez y lo poco convincentes que resultan. Ambos rasgos cuadran perfectamente con la verdadera situación anímica del Pablos narrador: un Pablos que quiere engañar a su lector —v. md. y, sobre todo, esos ficticios "los que leyeren"— haciéndole creer que ya está curado de su antigua vergüenza; un Pablos, además, a quien el autor no puede permitir que engañe tan eficazmente que incluso equivoque al lector real. Este, no hace falta aducir testimonio de cosa tan paladina, no llega nunca a dejarse convencer de la sinceridad de tales comentarios moralizantes. El consenso interpretativo siempre ha sido que las coletillas con que Pablos remata algunos de sus "discursos" son puramente retóricas, en el sentido de mendaces. No obedecen a un celo genuinamente ético sino a otra razón. Esta, se entiende generalmente, es una descuidada y ser-

(23) F. Ayala, *La estructura...*, p. 27.

vil imitación por parte de Quevedo de los modelos genéricos. Mas ¿por qué negar a un moralizador de la talla de Quevedo conciencia de la poca fuerza de tales moralizaciones y sostener que lo artificioso de su inclusión se debe a su poca pericia como novelista, cuando su artificialidad tan bien se aviene con la artificiosa postura del narrador?

Pablos no sermonea a menudo, puesto que se lo impide el poco interés de v. md. en estas materias, pero cuando se deja llevar a ello, adopta consistentemente el tono del individuo honrado. De las pocas reflexiones que Pablos se permite se deduce un mismo tipo de personalidad: la del hombre quemado por sus experiencias, de vuelta de ellas, más allá de la vergüenza y la ambición de antaño y capaz, por ello, de enjuiciarse ahora honrada, aunque regocijadamente. Bien sea anteponiendo la equidad del castigo social a la compasión filial: "tanto pueden los vicios en los padres que consuelan sus desgracias, por grandes que sean, a los hijos" |93|; bien presentándose como puntilloso moralista preocupado incluso por el hipotético mal ejemplo de su relato: "dejo de referir... porque antes fuera dar qué imitar, que referir vicios de que huyan los hombres" |272|, Pablos aparenta sentir una comunión espiritual con ciertos principios honrados. Aparenta, nada más, porque la rectitud honrada se torna en crueldad y el regocijo sin hiel se transforma en mueca y contorsión dolorosa: este "moralista" exagera tanto la nota al preferir la justicia al sentimiento filial; este puntilloso "moralista" se considera relevado de su obligación moralizante respecto de sus lectores de manera tan displicente: "... estarán más avisados los ignorantes, y los que leyeren mi libro serán engañados por su culpa" |273|, que con ello descubre su genuina inmoralidad. El sabor a lugar común, por un lado, y la dosis de exageración o inadecuación extravagantes, por otro,

de estas moralizaciones, más parecen ser intencionadas ironías autoriales a espaldas de Pablos, contra quien se revuelven, que falta de sutileza de Quevedo.

"Y fuéme peor"

La última frase del *Buscón*, más evidentemente que las demás del relato, revela la intervención del autor implícito en él y el limitado alcance del punto de vista del narrador. Como en otras ocasiones, esta intervención se evidencia a través de una contradicción entre dos niveles significantes del relato.

Ha observado Wayne C. Booth que "al releer ahora [mi obra *La retórica de la novela*] me preocupa especialmente lo poco que entonces escribí acerca de la 'retórica del acontecimiento' —la manera en que la síntesis de incidentes determina nuestra respuesta [como lectores]" (24). La "retórica" de que habla Booth es la manejada por el autor-en-el-texto, cuya intervención se manifiesta en la síntesis de incidentes que yo he llamado trama. Esta trama, producto de una mente organizadora, es un elemento significante del propósito del autor. En el caso del *Buscón* este propósito ha consistido en desarrollar un proceso y rematar su exposición con esta frase que ahora se considera, cerrándolo. Las últimas palabras de la novela no prolongan el proceso vital de Pablos, sino la situación vital que es la consecuencia de ese proceso. No es lo mismo. Ya se ha visto esta cuestión en la sección tercera del capítulo anterior. Quedó entonces sin aclaración la contradictoria promesa del narrador de contar la segunda parte de su vida. Ahora se ata ese cabo suelto.

---

(24) Wayne C. Booth, "*The Rhetoric of Fiction* and the Poetics of Fiction" en *Now don't try to reason with me* (Chicago: The University of Chicago Press, 1970), p. 165.

Al prometer una continuación, Pablos no parece haber entendido que la novela, el proceso novelístico que sustenta la narración, están acabados. La contradicción entre este cierre definitivo, por el autor, y la prorrogabilidad anunciada por el narrador, parece suficiente para afirmar que éste no tiene conciencia de la significación del proceso que acaba de presentar. Pero se comprende mejor aún la opinión de Pablos —o falta de ella— respecto de las consecuencias clausurantes de la trama, considerando la significación que tiene la última frase para el narratario. Desde el punto de vista de éste, la vida de Pablos se extiende, naturalmente, hasta el presente narrativo mismo. Su interés, sin embargo, no llega más que hasta aquel momento en que la relación de esa vida deje de ser entretenida. La concisa afirmación de Pablos de que le fue peor en América es una garantía para v. md. de que hay más aventuras entretenidas por contar: en efecto, las que Pablos llama desgracias han resultado ser, para su corresponsal, sinónimo de relato divertido. Las aventuras americanas se prometen, pues, tan graciosas y entretenidas como las españolas. Para el narratario hace falta esa promesa de segunda parte para que no se pregunte cuál puede ser la razón de la interrupción del relato en este momento; este acabamiento en este punto no puede ser para él más que una interrupción insignificante de una cadena también insignificante de discursos entretenidos; su novela no está acabada, sino momentáneamente interrumpida. Por eso promete Pablos una segunda parte: de no hacerlo revelaría a sus ficticios lectores la condenatoria significación de la trama, el sentido de la "retórica del acontecimiento", como diría Booth; y ni siquiera Pablos debe tener conciencia de esta significación: si la tuviera la hubiera evitado.

Mas Pablos se ve obligado a interrumpir la narración aquí mismo, no antes ni después; y nunca hubo esa se-

gunda parte: es que lo que para él y para el narratario no es más que una interrupción que podía haber ocurrido en cualquier otro momento —aunque tenía que ser un momento que se prestase verosímilmente a ello, puesto que todo tiene que parecer que depende de la exclusiva libre voluntad del narrador— es una interrupción que tiene lugar allí precisamente donde es capaz de hacer todo su sentido. Sentido para el lector, claro: la novela del narratario no pasa de ser una novela dentro de otra novela: la segunda de éstas es la novela del autor y del lector; ésta, según la trama obliga a entender, sí está definitivamente acabada. La aparente contradicción a que dan lugar las palabras con que Pablos cierra/continúa la historia, deja, pues, de existir al pensar en los dos niveles narrativos de la novela. Esta contradicción es la que más claramente disocia al autor del narrador, diferenciándose sus propósitos, sus mensajes.

La deshumanización narrativa del joven Pablos

Se entiende ahora la escrupulosa reticencia del narrador en materia de caracterización psicológica de su personalidad actora: una más adecuada particularización hubiera echado por tierra su engañoso propósito, al hacer que incluso el narratario indujera su carácter actual verdadero de su carácter en el pasado. Se entiende también su insistencia exclusiva en un solo motivo: esa doble ecuación de vergüenza y deseo de honra (o de ocultar su vergüenza, que es lo mismo) es lo único que sigue preocupándole. Pablos no puede evitar la machaconería de sus referencias a estas cuestiones: son el verdadero motor de su actual actividad narrativa.

La deshumanización del Pablos actor fuerza la atención del narratario —aunque lo haga muy sutilmente y

encubriéndose con la máscara de sus graciosas burlas— hacia el grado de humanidad presente en la actividad narrativa misma: ésta, espera Pablos, es indicativa de su regenerada actitud al escribir. El narrador tiene sus esperanzas puestas en el sentido del "incremento confesional" de su relato. Incremento confesional es, según el creador del término, David Goldknopff, lo siguiente:

> Incremento confesional significa sencillamente esto: todo lo que nos dice un narrador en primera persona tiene, por el hecho de que nos lo esté diciendo, cierto significado caracterizador, además y por encima de su valor como dato... Consista en lo que consista este incremento confesional, el personaje es distinto de lo que sería si el autor o cualquier otro narrador fueran quienes nos dieran esa información... El narrador se crea a sí mismo tanto por el acto de la narración como por su contenido (25).

La imposibilidad de creer en la "realidad" del Pablos actor es justamente parte de la estrategia del narrador que narra para que se le conozca a él en su presente y no para que se conozca su yo del pasado; diga lo que diga. El narrador del *Buscón*, como cualquier narrador, tiene un propósito actual al narrar: su pasado es el medio de aclarar su presente; pero, a diferencia del "caso" del *Lazarillo* o del *Guzmán* —sin duda gérmenes de donde toma la idea Quevedo— este presente no es uno explícitamente indicado, ni siquiera uno implícitamente obvio: el "caso" del Lázaro casado o el estado de gracia del Guzmán arrepentido; sino un estado implícito y disfrazado: un presente indigno que aparenta dignidad mediante una exhibición aparatosa de despreocupación ante la indignidad.

A quienes les parezca injustificado este retorcimiento

(25) David Goldknopff, *The Life of the Novel* (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), pp. 38-9.

interpretativo habrá que recordarles que a él apunta insistentemente, pidiendo explicación, esa contradictoria pareja que tanto se cuida el texto de realzar: la vergüenza del actor y la desvergüenza del narrador; a pesar de que, a todas luces, se trata de un mismo hombre sin cambio alguno en su personalidad. ¿Habría sido Quevedo, el autor, el único en no reparar en esta contradicción?

La narración de Pablos es el último engaño en la cadena de engaños en que ha consistido su vida. La actividad narrativa se incluye así como continuación de las actividades narradas, sin interrupción entre el vivir y el narrar: el relato es el último episodio picaresco de su vida; parte de una misma vida de engaño porque él mismo es engañoso: "ne plus ultra" de la aparencialidad del personaje.

Dice Claudio Guillén:

> El consejo de Montaigne, aunque únicamente dirigido a los inteligentes, era que tratasen de percibir al múltiple, móvil, imprevisible hombre interior: "no es propio de una inteligencia ponderada juzgarnos simplemente por nuestros actos externos; hace falta sondear hasta el interior y ver gracias a qué resortes se logran esos movimientos externos" (Libro II, 1: "Sobre la inconstancia de nuestros actos"). En este contexto el lugar ocupado por el autor picaresco es bien claro. Su antihéroe es un solitario o un engañador o un hipócrita. Lo mismo, naturalmente, que su narrador. La novela picaresca es, sencillamente, la confesión de un mentiroso (26).

La confesión de un mentiroso, ésa es la caracterización justa del relato de Pablos: un mentiroso cuya desvergüenza narrativa es la máscara de su vergüenza íntima. Pero

---

(26) Claudio Guillén, "Toward a Definition of the Picaresque" en *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 92.

El Buscón es también algo más: es un relato del que el lector puede afirmar que es engañoso y, por tanto, es una mentira que se revela como mentira, que fracasa. De este descubrimiento son responsables los errores de que adolecen las estratagemas del mentiroso narrador. De estos errores es responsable, a su vez, el autor mismo, Quevedo, que los crea para atribuírselos al narrador.

CAPITULO III

EL LENGUAJE EN *EL BUSCON*

De mi libro, las palabras, nada;
su tenor, todo.
Walt Whitman

El lenguaje de la novela como objeto de la narración

Ya se ha visto anteriormente que el actor se caracteriza por haber vivido una vida basada en el engaño. Igualmente se ha visto la intención engañosa que anima al narrador. Resta ahora examinar hasta qué punto esa actitud engañadora del narrador se manifiesta en su utilización de la lengua, en su habla narrativa.

En 1915 decía Américo Castro a propósito del *Buscón* que era

> un descomunal retruécano, que no acaba en la palabra sino que invade el fondo de la acción. A la insinceridad de las palabras, se une la de las personas... Todo parece y nada es; y sin embargo, este constante vaivén de nuestras representaciones, constituye lo único que en la obra es estéticamente esencial (1).

(1) Américo Castro, Prólogo a *Historia de la Vida del Buscón* (París: Thomas Nelson & Sons, 1915), p. xi.

Casi sesenta años más tarde Raimundo Lida entiende que

> la vida del buscón llamado Pablos se narra... sobre una falsilla de lenguaje engañoso, sobre un supuesto o acompañamiento de continua mentira, posible o en acto... La superabundancia verbal de Quevedo, y la comicidad consiguiente, fluyen en variadas direcciones. Por lo pronto, en la más estrictamente picaresca de la trampa o embuste interesado. El lenguaje de Pablos no puede reducirse a simple y gratuito verbalismo. La astucia domina las palabras, la conducta y la más amplia región en que lo uno no puede distinguirse de lo otro (2).

La picardía verbal del *Buscón* ha sido advertida por todos sus lectores. También son unánimes los pareceres a la hora de determinar el papel que ese exhibicionismo verbal juega en la obra: es labor de Quevedo, se dice, que no afecta a la personalidad del narrador ni, por tanto, revela sus intenciones narrativas. Quevedo habría utilizado ciertas circunstancias narrativas como apoyo insignificante de su vistoso tinglado de pirotecnia verbal. Así, Fernando Lázaro Carreter entiende que

> domina en el *Buscón*, sobre todo, una burla de segundo grado, una burla por la burla misma, reflexivamente lograda, que no se dirige al objeto —con todas sus consecuencias sentimentales— sino que parte de él en busca del concepto. El perfil novelesco del libro es sólo el marco, dentro del cual el ingenio de Quevedo —"las fuerzas de mi ingenio"— alumbra una densa red de conceptos (3).

Ni la asombrosa brillantez del retorcido lenguaje del *Buscón* se presta a dudas, ni su atribución, en última ins-

---

(2) Raimundo Lida, "Sobre el arte verbal del *Buscón*", *Philological Quarterly*, 51, I (Jan., 1972), p. 255.

(3) Fernando Lázaro Carreter, "Originalidad del *Buscón*" en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Salamanca: Anaya, 1966), pp. 140-1.

tancia, a Quevedo como autor de la novela, es debatible. Mas creo que el texto da pie para entender que ese retorcimiento y esa brillantez conceptuosa cumplen una función narrativa; que son ancilares respecto de la intención central de la novela; que son, para decirlo de una vez, típicamente "pablunos". Si grados hay en la burla, como señala Lázaro Carreter, alcanzaría ésta un tercer grado: Quevedo, primer nivel, delega su propósito burlón en el narrador, segundo nivel, que no lo dirige hacia el objeto sino que "parte de él en busca del concepto", tercer nivel; pero un concepto que, a su vez, no es autotélico sino que es el espejo en que se retrata la tendencia conceptuosa de la personalidad de Pablos. En lo que al protagonista actor se refiere, esta atribución de una utilitaria capacidad burlona ya está apuntada en las opiniones citadas de Américo Castro y Raimundo Lida. Es también el parecer de Herman Iventosch:

> En *El Buscón*... el autor va a medias con el pícaro. ...la obsesión con el engaño ...tan preeminente en la literatura española del siglo diecisiete, se refleja en el lenguaje mismo del conceptismo; ...el ideal de engaño tradicional en el pícaro encuentra su paralelo en el ideal de ingenio lingüístico propio del conceptismo (4).

La crítica, pues, está de acuerdo en la afirmación del aspecto pragmático de la habilidad lingüística del pícaro actor; sin embargo, se resiste a afirmar que este mismo pragmatismo, esta misma utilización del lenguaje para fines interesados, se pueda achacar al narrador mismo. Al llegar a este punto se trae a colación al autor de carne y hueso, al Quevedo real, a quien se le atribuye no sólo la innegable creación de este lenguaje, sino, más importan-

---

(4) Herman Iventosch, "Onomastic Invention in the *Buscón*", *Hispanic Review*, XXIX (1961), p. 32.

temente, una intención última de exhibicionismo, un afán estetizante, que convierten a la obra en una "charla sin objeto, dardo sin meta", como señaló Lázaro Carreter (5) o como lo hace Raimundo Lida:

> El escritor, urgido por su afán de agresión y lucimiento, de lucimiento en la agresión, puede desahogar más fácilmente haciendo hablar a Pablos como pecador, desde el principio hasta el fin. El escritor se mantiene así a salvo, fuera del ruedo, mientras el buscavidas exhibe dentro de él, públicamente, su abyección. [Nota al pie]: Abyección e ingenio. Y un ingenio que no logra emanciparse del de Quevedo (6).

Unicamente Leo Spitzer, en su temprano trabajo sobre el estilo del *Buscón*, fue algo más allá que los comentaristas citados, al afirmar que "el Buscón se apropia toda la inteligencia de su creador: las palabras, las agudezas, en pocas palabras, el estilo del artista Quevedo es el estilo del héroe Buscón" (7); palabras en las que la ambigüedad de referencia al "héroe Buscón" pudiera hacer pensar que es al narrador y no sólo al actor a quien Spitzer atribuye este rasgo.

El no eliminar completamente a Quevedo de cualquier consideración acerca del carácter burlón del lenguaje de la novela, me parece una injustificada desatención de la voluntad expresa del autor que, aunque realmente detrás de la novela como creador, literariamente se eclipsa tras su narrador a quien traspasa sus propios poderes lingüísticos. Con ello —o para ello— confiere al tono del lenguaje del viejo Pablos una intencionalidad caracterizadora que constituye el meollo mismo del relato.

(5) Fernando Lázaro Carreter, Obra citada, p. 136.

(6) Raimundo Lida, Obra citada, p. 259.

(7) Leo Spitzer, "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*", *Archivum Romanicum*, 11 (1927), 511-80.

En lo que sigue intentaré examinar, en primer lugar, la medida en que el actor demuestra tener conciencia de su habilidad lingüística: si, como se ha dicho, Pablos vive una vida de engaños que están principalmente basados en su habilidad verbal, es razonable suponer que ya de joven manifieste estar al tanto de estos efectos prácticos de su propio lenguaje, así como del valor del de los demás y que ello quede plasmado en el relato. En segundo lugar, intentaré evidenciar el grado de conciencia lingüística del narrador mismo. Ya se prevé que, no existiendo el actor más que por obra y gracia del narrador, a veces la distinción ha de ser forzosamente tenue entre las palabras de uno y las de otro; y que es probable que se cite un mismo pasaje del texto como indicativo de una doble actitud: la pasada del actor y la actual del narrador. No creo que esta doble atención a unas mismas palabras resulte redundante, puesto que con ello se trata de iluminar dos zonas narrativas distintas.

Conciencia, habilidad y falacia lingüísticas del actor

Una de las primeras caracterizaciones expresas del actor en materia de lengua se encuentra al principio de la narración y corresponde a los primeros años del protagonista. Dice la madre al niño: "Ah, noramaza, ¿eso sabes decir? No serás bobo; gracia tienes. Muy bien hiciste en quebrarle la cabeza, que esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir" [23]. Efectivamente, no muestra falta de ingenio quien es capaz de comentar la desvergonzada salida de la madre (refiriéndose al insulto que el hijo acaba de recibir como "hijo de una puta y hechicera"): "sólo anduviste errado en no preguntarle quién se lo dijo", con "Ah, madre, pésame sólo que ha sido más

misa que pendencia la mía" |23|. Juego de palabras tan poco claro que sorprende a la madre y necesita la explicación siguiente: "porque había tenido dos evangelios", nuevo juego de palabras sólo ligeramente más transparente que el primero. Este ejemplo de precoz agudeza, puesto directamente en boca del niño, confirma lo que de él había adivinado su primer maestro: "que tenía cara de hombre agudo y de buen entendimiento" |21|. Además, es una temprana lección ofrecida por la madre de que las palabras mismas, independientemente de los hechos a que se refieran, tienen una preponderante importancia: "esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir" |23|.

En este incidente apuntan los primeros esbozos de esos rasgos de conciencia, habilidad y falacia lingüísticas que tan poderosamente se van a desarrollar en Pablos. De casta le viene al galgo, sin duda, porque ya el padre "se corría de que le llamasen barbero, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas" |15| y el niño, en otra ocasión, había sido testigo de los esfuerzos de la madre por probar "por los nombres y sobrenombres de sus pasados... que no era de casta judía" |16|. Añádanse a estos ejemplos la retorcida explicación del padre acerca de la condición de arte liberal y no mecánica de ser ladrón y el juego de palabras con que la madre satisface una vez la curiosidad del chiquillo acerca de las sogas de ahorcados que ella atesora: "éstas tengo por reliquias, porque los más destos se salvan"; es decir, se salvan bien porque para la bruja la compañía del diablo sea la verdadera salvación, bien aludiendo a la promesa de Jesucristo al buen ladrón. Sus padres son, pues, sus primeros y más celosos maestros en esta adquisición de habilidades lingüísticas con fines inconfesables.

De niño todavía, aprende Pablos otra lección lingüística cuando llama Poncio Pilatos al confeso Poncio de Aguirre y es castigado por ello. Tan escarmentado queda

el niño que, recurriendo a una "inocente malicia", evita la frase del Credo "padeció so el poder de Poncio Pilato" diciendo "padeció so el poder de Poncio de Aguirre" |25-6|. Pequeña malicia, en efecto, que se ve recompensada, y, por tanto, alentada, con "una firma del maestro en que me perdonaba de azotes las dos primeras veces que los mereciese" |26|. Desenlace que alegra al muchacho, naturalmente: "con esto fui yo muy contento".

Su asistencia a la escuela segoviana está amojonada en el recuerdo del narrador por los motes de sus compañeros:

> Siempre andaban poniéndome nombres tocantes al oficio de mi padre. Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa. ...otro decía que a mi padre le había llevado a su casa para que la limpiase de ratones, para llamarle gato. Unos me decían "zape" cuando pasaba, y otros "miz" |22|.

Ante todo ello el niño, "aunque se corría, disimulábalo. Todo lo sufría" |23|.

Después del desagradable suceso del mercado segoviano Pablos pone fin a esta etapa de su vida con una inteligente maniobra retórica, al conseguir la necesaria licencia de sus padres para abandonar el hogar permanentemente, diciendo, muy suasoriamente, que "renunciaba a la escuela por no darles gasto, y su casa por ahorrarles de pesadumbre" |31|.

De que los malintencionados juegos de palabras del licenciado Cabra fueron advertidos, entendidos y hasta apreciados por los muchachos, buena prueba es el que durante su convalecencia diviertan a Don Alonso Coronel con las sentencias del pupilero:

> Solíamos contar a Don Alonso cómo, al sentarse a la mesa, nos decía males de la gula, no habiéndola él conocido

en su vida. Y reíase mucho cuando le contábamos que en el mandamiento de "No matarás", metía perdices y capones, gallinas y todas las cosas que no quería darnos, y, por el consiguiente, la hambre, pues parecía que tenía por pecado el matarla, y aun el herirla, según regateaba el comer [50].

Más tarde, cuando las desgracias alcalaínas hacen a Pablos tomar partido por la bellaquería, una de las primeras habilidades que en ese ramo practica el muchacho es, predeciblemente, la del lenguaje engañoso: se da una pícara excusa para matar dos cerdos descarriados "diciendo que era mucha bellaquería y atrevimiento venir a gruñir a casas ajenas. Y diciendo esto envásole a cada uno a puerta cerrada la espada por los pechos" [75]; y las aún más retorcidas excusas que tiene preparadas en caso de reclamaciones, que consisten en jugar de los vocablos: "diría que como se entraron sin llamar a la puerta como en su casa, que entendí que eran nuestros" [76].

No sólo se confabula Pablos con el ama de llaves para sisar a su amo a base de mentirosas afirmaciones recíprocas de honradez, sino que, superior en habilidad a aquélla, se ríe de los dislates que Cipriana comete en sus trastocados latines: "decía las oraciones en latín, adrede, por fingirse inocente, de suerte que nos despedazábamos de risa todos" [79]. Engaña a sus perseguidores cuando roba el primer cofín de pasas fingiéndose pobre y diciendo, ya inquietantemente hábil en su papel, "lo ordinario de la hora menguada y aire corruto" [83], que él conocía lo suficientemente bien como para hacer uso de ello arteramente. "Con estas y otras cosas, comenzé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos" [89]. Que esa agudeza es, en gran parte, agudeza verbal, parece indudable.

El cariz inmoral y bellaco que esta habilidad verbal va tomando en el muchacho queda de manifiesto cuando,

al saber de la muerte de su padre, encuentra ocasión para hacer la siguiente macabra pirueta verbal: "Si hasta ahora tenía como cada cual mi piedra en el rollo, ahora tengo mi padre" [94], en la que, bien por dejarse llevar inconscientemente de la ocasión de exhibir su agudeza, bien, más probablemente, porque ésta es la única manera de darse ánimos, tomando la desgracia a risa y acallando así el dolor, el lenguaje priva sobre la situación de hecho, desvirtuándola.

Al comenzar Pablos la segunda etapa de su vida, tras la separación de Don Diego, liquida lo poco que tenía "y con ayuda de unos embustes, hice hasta seiscientos reales" [97]. Empieza entonces la relación de la semana que el joven echa de camino hasta Segovia y Madrid. Este tiempo está dedicado, más evidentemente que los demás momentos de su vida, al lenguaje —ajeno, esta vez— y a su función encubridora —aunque para el buen observador, también reveladora— de la realidad. En cada uno de los encuentros participa Pablos en conversaciones (a las que está dedicada la mayor parte de la narración de estos episodios), que constituyen, efectivamente, el meollo de la experiencia del protagonista: una experiencia lingüística: Pablos en el papel de receptor y crítico de discursos ajenos.

Los desatinos del arbitrista, entendidos como tales por Pablos, le hacen soltar grandes carcajadas. Se burla también del diestro:

> "¿Es posible —le dije yo— que hay matemática en eso?" —"No solamente matemática —dijo—, más teología, filosofía, música y medicina." —"Esa postrera no lo du[illegible] pues se trata de matar en esa arte." —"No os burléis —me dijo—" [102-3].

y, al afirmar el teorizante espadachín que "cualquiera

que leyere en este libro, matará a todos los que quisiere", comenta el lingüísticamente burlón Pablos: "u ese libro enseña a ser pestes a los hombres, u le compuso algún doctor". Este alarde de superioridad verbal del actor y de paralela insensatez del prójimo culmina con la conversación sostenida con el clérigo poeta. Pablos comienza por corregirle su impropio uso de "señor San Corpus Christe" para referirse al "día de la institución del Sacramento", mas

> no pude porfiar, perdido de risa de ver la suma ignorancia; antes le dije cierto eran dignas de cualquier premio, y que no había oído cosa tan graciosa en mi vida. ...yo confieso la verdad, que aunque me holgaba de oirle, tuve miedo a versos tan malos. ...Yo, por excusarme de oír tanto millón de octavas le supliqué que no me dijese cosa a lo divino. ...Cuando vi que llegábamos a Madrid, no cabía de contento, entendiendo que de vergüenza callaría; pero fue al revés, porque por mostrar lo que era alzó la voz entrando por la calle. Yo le supliqué que lo dejase, poniéndole por delante que, si los niños olían poeta, no quedaría troncho que no se viniera por sus pies tras nosotros, por estar declarados por locos en una premática que había salido contra ellos, de uno que lo fue y se recogió a buen vivir [111-2-3].

El hecho de llevar Pablos consigo tal premática confirma su interés por el lenguaje, y los comentarios con que adoba la lectura claramente indican su postura en esta materia y su clara idea del valor chistoso de sus propias palabras: "Señor, esta premática es hecha por gracia. ...Ya le he dicho a v. md. —repliqué— que son burlas, y que las oiga como tales" [118-9]. La importancia preeminente de este encuentro con el clérigo poeta, es decir, la importancia preeminente del aspecto lingüístico en la vida de Pablos, se advierte en el hecho de que, más adelante, Pablos imite justa y fielmente la conducta de este poetas-

tro al convertirse en poeta de comedias, de ciegos y de monjas.

El colofón de este pícaro adiestramiento verbal lo provee su verdadero maestro, Don Toribio, de quien Pablos aprende finalmente la puesta en práctica de esa habilidad de que hasta ahora ha ofrecido tan prometedores atisbos. Recién encontrado aquél y todavía de camino, comienza la primera lección con la máxima general —que Pablos no ha de olvidar en el futuro—: "Es la lisonja llave maestra que abre a todas las voluntades" [159]; en donde lisonja es principalmente actividad verbal. Se explaya Don Toribio acerca de los distintos apelativos de los caballeros de su orden; acerca de los engaños para hacerse pasar por bien comido y por invitado; y concluye con "¿Qué diré del mentir? Jamás se halla verdad en nuestra boca" [160]. Pablos, como ya se sabe, se entusiasma con tan idónea manera de vivir.

De asiento en la Corte, al ser introducido Pablos a la jerga criminal de los caballeros cínicos, tiene ocasión de ver a su maestro en acción y hasta de hacer una modesta práctica de su propia habilidad con el licenciado Flechilla, a quien engaña hablándole de "una mujercilla que él había querido mucho en Alcalá... y otras mentiras de este modo" [179-80]. Más llamativamente, Pablos engatusa ese mismo día a dos tapadas exhibiendo su pericia en esas acrobacias mentales tan de moda en la época: "Preguntaron si había algún terciopelo de labor extraordinaria. Yo empecé luego, para trabar conversación, a jugar del vocablo, de tercio y pelado, y pelo y apelo y pospelo, y no dejé güeso sano a la razón" [182].

La opinión en que Pablos tiene a Don Toribio es ilustrativa del tipo de aprendizaje que recibe bajo su tutela: "Hacía creer cuanto quería, porque no ha nacido tal artífice en el mentir; tanto que aun por descuido no decía verdad" [189]. Como aprovechado discípulo, tras la se-

paración de su maestro, Pablos pondrá por obra lo aprendido haciendo uso muy señalado de su "retórica parda": "Contábales cuentos que yo tenía estudiados para entretener" [208] a la mesonera y a su hija, a quien hace la corte con los acostumbrados billetes amorosos, de cuya redacción parece conocer todas las reconditeces: "Comenzaba por lo ordinario: 'Este atrevimiento, su mucha hermosura de v. m.' ...decía lo de 'me abraso', trataba de penar, ofrecíame por su esclavo, firmaba el corazón con la saeta" [212].

Queda reservada para su más importante aventura, la del cortejo de Doña Ana, la exhibición más completa de su artera facundia: traba conocimiento con dos caballeros con quienes: "Yo solté la prosa y, con mil cortesías, los detuve un rato... empecé a hablar muy recio de las cañas de Talavera, y de un caballo que tenía porcelana" [220-1], con lo cual los mantiene "embelesados". Astutamente decide atacar en su intento de casamiento por lo más débil y, dejando

> la parte de las mozas, ...tomé el estribo de madre y tía. ...Díjelas mil ternezas, y oíanme; que no hay mujer, por vieja que sea, que tenga tantos años como presunción. ... yo dije lo ordinario: que las viesen colocadas como merecían; y agradóles mucho la palabra colocadas [222-3].

Tras el fracaso de su proyectada boda, Pablos se dedica a varias ocupaciones. No sería sorprendente enterarse de que cada una de ellas tiene una jerga y manerismos lingüísticos peculiares. Tal ocurre con cualquier ocupación en el mundo. Lo más notable es que el narrador insista tan llamativamente en destacar este aspecto de cada actividad, como si la maestría de su lenguaje particular fuera la mejor prueba de la maestría práctica en las acciones e, incluso, lo únicamente importante y novedoso en ellas, la única diferencia digna de mención.

Pablos convalece de la paliza en Madrid, disfrazado de pobre. Hechos los primeros preparativos en materia de atuendo, "impúsome en la voz y frases doloridas de pedir un pobre que entendía de la arte mucho; y así, comencé luego a ejercitarlo por las calles... me metí a pobre, fiado en mi buena prosa" [249-50]. Tiene sus plegarias para unos y otros días; sabe del valor de las pausas retóricas y hasta observa el buen resultado que tiene un compañero "con pedir mal criado", por lo que "yo advertí, y no dije más Jesús, sino quitábale la s y movía a más devoción. Al fin, yo mudé de frasecicas, y cogía maravillosa mosca" [251].

A modo de eco de su encuentro con el poeta, capítulos y meses atrás, Pablos hace uso de todas sus cualidades lingüísticas durante su etapa en la farándula toledana. Para empezar, pierde ese instintivo respeto que el lego en cuestiones literarias tiene generalmente hacia los escritores: en un principio, pero ya no, él pensaba que el "ser poeta era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega" [257]. Con este obstáculo psicológico salvado y las advertencias del "poeta titular" de la compañía en el caletre:

> declaróme cómo no había habido farsante que jamás supiese hacer una copla de otra manera. ...No me pareció mal la traza y yo confieso que me incliné a ella, por hallarme con algún natural para la poesía, y más, que tenía yo conocimiento con algunos poetas, y había leído a Garcilaso; y así determiné de dar en el arte [258-9].

De un modesto romancico inicial se atreve a un entremés, luego a una comedia de asunto religioso, "mi comedia se hizo, y pareció muy bien" [260], finalmente a toda clase de villancicos para monjas y ciegos.

Al final de su vida relatada, bien impuesto en el lenguaje de los tahures: "Yo, pues, con este lenguaje y estas

flores, llegué a Sevilla"; no le queda a Pablos más que aprender la jerga de los matones sevillanos. Su antiguo condiscípulo, Mata, le da la necesaria lección preliminar: "tomélo de memoria". La culminación de este ascenso intelectual y ladino la constituye el momento en que, acogido a sagrado, "estudié la jacarandina, y en pocos días era rabí de los otros rufianes" |279|. Rabí: jefe, cabeza y también maestro, persona versada en los más arcanos secretos.

Esta revista de las ocasiones en que el actor manifiesta su conciencia, su habilidad y su tendencia al engaño verbal, indica el papel preeminente que estas características juegan en su vida. Vuelvo a citar las palabras de Raimundo Lida sobre este particular:

> Lo que a Pablos parece tenerle obsedido es el engaño, y el lenguaje como su instrumento favorito. Y él mismo sobresale en su uso y se envanece de ello... Es que el lenguaje —este lenguaje— sirve de continuo a la acción; el hablar del protagonista, y el de otros personajes análogamente castigados por el escritor satírico, es a menudo acción (8).

Insisto en los tres rasgos antedichos y, muy especialmente, en su combinación "engaño verbal consciente" del actor, porque creo que su advertencia es requisito imprescindible para comprender la intención de la postura narrativa que años más tarde adoptará el viejo Pablos; y, más generalmente, para entender el papel que el lenguaje juega en la novela en su conjunto —y, con ello, rescatarlo del limbo estetizante y autotélico en que hasta ahora se lo tiene.

---

(8) Raimundo Lida, "Pablos de Segovia y su agudeza: Notas sobre la lengua del *Buscón*" en *Homenaje a Joaquín Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), p. 290.

Conciencia, habilidad y falacia lingüísticas del narrador

Pablos tenía, en el pasado, una aguda conciencia del valor del lenguaje, el suyo y el ajeno, además de ser extraordinariamente hábil en su utilización como arma engañosa. Como era de esperar, el narrador sigue en la actualidad los pasos de su juventud, exhibiendo aparatosamente una habilidad verbal extraordinaria. Los ejemplos que, a continuación, ilustran esta afirmación, son producto de una discriminación entre la autoridad autorial de Quevedo y la autoridad narrativa de Pablos: se trata de pasajes que no pueden concebiblemente haber salido de la pluma del escritor más que en respuesta a necesidades del narrador y no a necesidades o veleidades propias. Esta "necesidad" del narrador se advierte en el grado de gratuidad narrativa de estos pasajes; gratuidad que ha de entenderse como prescindibilidad de los pasajes en cuestión para el cabal entendimiento de la historia del pasado de Pablos; y como carencia de chistosidad alguna. Cuando estas expresiones no sean ni chistosas ni estrictamente necesarias, su función, se entiende, queda reducida a perfilar la actitud narrativa del viejo Pablos, dándole relieve de personaje adicional de la novela: un personaje actual y presente en oposición al personaje pasado y ausente.

Comentarios del narrador acerca de su lenguaje como actor

La relación de las ocasiones en que el narrador comenta acerca de sus pasadas palabras como actor coincide fundamentalmente con la hecha antes para perfilar la conciencia lingüística del joven Pablos. En este caso, sin embargo, se trata de distinguir la opinión que su habilidad

de entonces merece al narrador ahora, al narrar; y la medida en que esta actitud actual evidencia una igualmente actual preocupación por su lenguaje: no sólo era Pablos, entonces, un hombre consciente del valor de la lengua, sino que es un hombre, ahora, que se complace en señalar esta cualidad de su juventud. La manera en que el narrador trae a colación tales dichos permite inferir su actitud respecto de ellos: ésta va desde el encarecimiento de la inocencia original de sus primeros años, hasta el encarecimiento del astuto pragmatismo de sus años mozos. Este cambio de inocencia a astucia, de ignorancia a maestría, no es advertido sólo por el lector: el narrador se cuida de subrayarlo con sus comentarios.

El narrador, actualmente, y no el actor, entonces, es quien justifica con las palabras siguientes la agudeza con que contestó a su madre cuando chiquillo: "Cuando yo oí esto, como siempre tuve altos pensamientos, volvíme a ella y dije" [23]. Asimismo, el narrador es quien comenta acerca de su "inocente malicia" al rezar el Credo sin decir Poncio Pilato, sino Poncio de Aguirre; y quien explica más tarde, al relatar su advertencia a las berceras de que aunque llevaba plumas no le tomaran por su madre, Aldonza de San Pedro, que "el miedo me disculpa la ignorancia, y el sucederme la desgracia tan de repente" [29]. Este tipo de aclaración abunda en el relato.

La adulación de los pícaros estudiantes en la venta de Viveros tuvo a Pablos momentáneamente desvanecido y le hizo malinterpretar sus intenciones; nos explica ahora: " '¿Es v. m. su criado?' —Yo respondí, creyendo que era así como decían" [52]. No le dejan los veteranos de Alcalá tiempo para salvarse con un juramento de la novatada que se le prepara: "Yo entonces, que me veía perdido, dije: —'Juro a Dios que ma...' —Iba a decir 'te', pero fue tal la batería y lluvia que cayó sobre mí, que no pude acabar la razón" [63-4].

"Yo, que temí que lo hiciese, dije: —'Tened, huésped, que no soy Ecce-Homo' —Nunca lo dijera" [65-6].

"Al fin, yo me hallaba inocente y culpado, y no sabía cómo disculparme" [70].

Los comentarios narrativos relativos a su época inocente tienen en común el ser siempre ligeramente innecesarios. De sobra se da cuenta el lector de que es inocente la malicia que hace evitar al niño el decir Poncio Pilatos; de que son el miedo y la confusión los únicos posibles causantes de su disparatada advertencia a las berceras; de que es su candidez la que le hace dar por bien intencionadas las zalemas de la venta de Viveros; de que más le valiera no haber soltado la imprudente advertencia al huésped morisco y de que, en vista de las consecuencias, se arrepintió de haberlo hecho; finalmente, de que al despertarse ensuciado, su situación de ánimo era una, en efecto, de insoluble dilema. Por lo mismo que las explicaciones son innecesarias es por lo que revelan el agudo interés actual del narrador por destacar las de sobra palmarias inocencia, ignorancia e ingenuidad de los dichos. Si bien éstos dan pie para un leve chiste, no fueron tales chistes cuando el actor los vivió. Si ironía hay en ellos es ironía narrativa, no ironía actora. El narrador, con sus innecesarios comentarios, demuestra haber captado la medida chistosa de tales expresiones; justamente porque en su hora no fueron chistosas, sino serias y hasta acongojadas. Hace, pues, un chiste actual con una nada chistosa situación pasada al insistir en la falta de broma o de ironía de entonces: des-ironiza los hechos y dichos pasados para ironizar el decir presente.

Al decidir Pablos cambiar de vida, cambia este ambiente inocente del pasado, pero la actitud del narrador sigue siendo la misma: encarecer con sus comentarios bien la astucia de sus palabras de entonces, bien la gracia que causaron, bien la utilidad que le reportaron. Así

cuando dice: "Empecé a decir 'Por tan alta señora', y lo ordinario de la hora menguada y aire corruto" [83], donde se ve que no sólo sabía el actor cuáles eran las expresiones que más convenían a un pobre, sino que eso mismo encarece el narrador con ese "lo ordinario", que parece quitar la palabra de la boca al lector, listo para comentar: "en efecto, estaba astutamente diciendo lo que es ordinario en tales individuos". O también cuando explica: "Y parecíanme a mí tan bien estos pensamientos honrados, que yo me los agradecía a mí mismo" [109]; "Que fue industria tratarle de cosas de gusto... y otras mentiras deste modo... mil embustes que no importan para el caso" [180-2]. "Comenzaba por lo ordinario... firmaba el corazón con la saeta" [212], donde los definidos "*el* corazón con *la* saeta" reducen la firma a pura fórmula: la fórmula de "el corazón con la saeta". Adviértase la merma de conciencia lingüística que resultaría del uso de una expresión igualmente fiel a los hechos históricos, pero sintácticamente distinta: si dijera: "firmaba con *un* corazón y *una* saeta", daría a entender que se trataba de una ocurrencia original del enamorado, en vez de una calculada imitación de fórmulas manidas: tan manidas, en efecto, que el narrador puede suponer que su lector las reconoce definidamente. La engañosa coletilla del narrador, objetiva y concisa en "Yo dije lo ordinario: que las viesen colocadas como merecían; y agradóles mucho la palabra colocadas" [223], pone el acento sobre la astucia del cuidadoso vocabulario del actor, gracias, justamente, a la apariencia de nimiedad narrativa con que se hace la afirmación. El sinónimo "mosca" por dineros, emparejado al medio de conseguirlos, en "Me metí a pobre fiado de mi buena prosa... Yo mudé de frasecicas, y cogía maravillosa mosca" [251], apicara más aun el ya pícaro procedimiento. "Hablaba ya de entender la comedia, murmuraba de los famosos, reprehendía

los gestos a Pinedo, daba mi voto en el reposo natural de Spanchez, llamaba bonico a Morales" [259], en que el "ya" es de la cosecha de un narrador que quiere insinuar con él la arrogancia del poeta primerizo vanidosamente creído de sí mismo al cabo de unos pocos éxitos. Los "pocos días" necesarios para dominar el cónclave de matones sevillanos, una vez conquistada la dificultad de su jerga y costumbres, explican la dominación como debida a una mayúscula habilidad del actor.

En todas estas ocasiones es el narrador quien ironiza al afirmar que se agradecía a sí mismo los pensamientos honrados que entonces tuvo; que no dejó hueso sano a la razón; que agradó mucho la palabra "colocadas"; que juzgaba displicentemente de los actores famosos de su tiempo; o que en pocos días era rabí de los demás rufianes; pero ahora su ironía está basada no, como antes, en el conocimiento actual de su pasada ignorancia, sino en el conocimiento de su pasada sabiduría: la ironía de entonces queda duplicada por la ironía actual.

Comentarios del narrador acerca del lenguaje ajeno en el pasado

Ya se han visto los comentarios del joven Pablos a la manera de expresarse de los demás personajes; aún falta por considerar la actitud del narrador, el viejo Pablos, respecto de esa pasada crítica suya, por un lado, y, por otro, respecto de aquel lenguaje ajeno sobre el que no hubiera hecho comentario alguno como actor.

Comienza el narrador por caracterizar la vergüenza de su padre al ser llamado barbero, diciendo que "eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así" [15]; bien que, como ha señalado Raimundo Lida, y el narrador no puede dejar de saber, "sastre de

barbas no es precisamente un eufemismo que dore la píldora de barbero" (9).

Como el mismo Quevedo ha demostrado en otros de sus escritos, también al narrador le molesta particularmente la costumbre de echar mano de lugares comunes en la conversación; despectivamente resume una de las reprehensiones de Cabra en estos términos: "díjome que aprendiese modestia y tres o cuatro sentencias viejas" [37].

Advierte el narrador la imprudencia verbal de Don Diego al dirigirse ingenuamente al huésped de la venta de Viveros: "Mi amo, pues, como más nuevo en la venta y muchacho, dijo: —'Señor huésped, deme lo que hubiere para mí y mis criados' " [53].

El Pablos adulto no deja pasar inadvertida la artera disculpa de Cipriana, el ama de llaves alcalaína: "Tenía otras habilidades; era conqueridora de voluntades y corchete de gustos, que es lo mismo que alcagüeta; pero disculpábase conmigo diciendo que le venía de casta, como al rey de Francia sanar lamparones" [79-80].

La primera conversación que Pablos tiene camino de Segovia con el arbitrista merece poca seriedad al narrador: "Proseguimos en la conversación, propia de pícaros" [98], dice, consciente de la calificación que ciertos discursos merecen. El narrador califica atinadamente el tenor de todas las conversaciones que tuvo cuando iba de camino: los "desatinos" y "desconciertos" del arbitrista; la "parola" y los "mil disparates" del diestro; las "coplas pestilenciales", la "suma ignorancia", la comedia como "Fábulas de Isopo", "los versos malos", "las herejías y necedades" del clérigo poeta (cuyo "modus vivendi (-scribendi)" hace exclamar al narrador: " ¡Oh vida miserable! Pues ninguna lo es más que la de los locos

(9) Raimundo Lida, "Pablos de Segovia...", p. 203.

que ganan de comer con los que lo son" [114]: hasta podría creerse que el narrador, superlativamente consciente de su actividad de escritura, entiende esta frase como aplicable a la profesión de escritor en general y a la suya, actual, en particular); los desproporcionados e impertinentes juramentos y mentiras del soldado; el "todo lo llevaba a materia de maravedís" del genovés y sus juramentos por su conciencia, "aunque yo pienso que conciencia en mercader es como virgo en cantonera, que se vende sin haberle" [132].

Tanto en su papel de narrador, ahora, como en el de actor, entonces, Pablos más se asemeja a un crítico observador del valor y características del lenguaje de los demás personajes que al de un simple relator de las conversaciones transcritas. Unicamente con ocasión de su encuentro con una persona tanto o más hábil que él en materia de pícaros conocimientos retóricos, es cuando se deja llevar el narrador a dolerse de su infortunio —cosa que nunca había hecho antes:

> Y, para remate de lo que era [Tal de la Guía], enseñaba a pelar, refranes que dijesen, a las mujeres. Allí les decía cómo habían de encajar la joya: las niñas por gracia, las mozas por deuda, y las viejas por respeto y obligación. Enseñaba pediduras para dinero seco, y pediduras para cadenas y sortijas. Citaba a la Vidavia, su concurrente en Alcalá, y a la Plañosa, en Burgos, mujeres de todo embustir. Esto he dicho para que se me tenga lástima de ver a las manos que vine, y se ponderen mejor las razones que me dijo; y empezó por estas palabras, que siempre hablaba por refranes... [244-5]

No sorprende que el narrador recuerde tan especialmente las mañas lingüísticas de Tal de la Guía, pero sí es curioso que el narrador insista actualmente en desacreditar las palabras que más acertadamente describen su odisea vital

hasta ese momento: "Qué cosa es que me digan a mí", exclama Tal de la Guía, "que has desperdiciado mucha hacienda sin saber cómo, y que te han visto aquí ya estudiante, ya pícaro, ya caballero, y todo por las compañías. Dime con quién andas, hijo, y diréte quién eres; cada oveja con su pareja" |245|. "No es de espantar", comenta el narrador, "que con tales guías vamos todos descaminados" |247|. No podía el narrador decir mayor verdad, ni haber escogido peor momento para arrimar el ascua a su sardina; especialmente cuando esta Tal de la Guía recuerda tan poderosamente la figura de su madre, guía de sus primeros años: la verdad de todos estos inescapables ecos y paralelos es visible a pesar del intento de Pablos de reducirla, con su forma de presentación, a una sarta de curiosidades verbales: tras ellas se oculta la sustancia condenatoria de su contenido y el desasosiego de un narrador especialmente sensible a unas palabras certeras.

Comentarios del narrador acerca de su propio discurso

1— BREVEDAD

Leo Spitzer ha observado que "es como si el autor, los personajes individuales, todos, tuvieran el mismo deseo del padre de Pablos ante la muerte: no parecer prolijos" (10). Esta constante preocupación por la brevedad de su discurso es una de las más destacadas muestras de conciencia narrativa ofrecida por Pablos. La frecuencia de sus observaciones sobre esta materia indica hasta qué punto es ello producto de la voluntad consciente y expresa del narrador: desde el simple procedimiento de re-

---

(10) Leo Spitzer, Obra citada.

ferirse a hechos no narrados gracias a fórmulas condensadoras como "Por estas y otras niñerías" [17], hasta el totalmente explícito "Por no ser largo dejo de relatar" [89], Pablos utiliza toda una variada panoplia de recursos elípticos tendentes a aliviar el tedio de un relato que sólo retóricamente, como él lo ha hecho, puede calificarse de largo: "y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, no lo quiero ser ahora", ha dicho en la "Carta dedicatoria". Véase la lista:

"No me detendré en decir la penitencia que hacía" [18].

"Llegó —por no enfadar— el tiempo de las Carnestolendas" [26].

"No hay más que decir para quien sabe el refrán" [32].

"Y prosiguió siempre en aquel modo de vivir que he contado" [39].

"Pasábamoslo con estas cosas como se puede imaginar" [43].

"Con estas y otras cosas llegamos a la villa" [60].

"Y por no ser largo dejo de contar" [89].

"Con estas y otras cosas comencé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos" [89].

"Por no cansar a v.m., vengo a decir que cobré y embolsé mi dinero" [144].

"Y otras mentiras de este modo" [180].

"Disculpéme con él, contándole mil embustes que no importan para el caso" [181-2].

"Dejo de contar la risa tan grande que, en la cárcel y por las calles, había con nosotros" [194].

"Fue totalmente causa de mi desdicha, fuera de otras muchas que me sucedieron" [236].

"Y destas cosas me sucedieron muchas mientras perseveré en el oficio de poeta y no salí de mal estado" [263].

Además de los ejemplos citados el narrador evidencia una misma preocupación de brevedad en el uso de ciertos modos adverbiales, que se refieren de manera ambigua tanto a la materia histórica como a la materia discursiva. Así en el ejemplo siguiente: "Al fin, yo salí tan bienquisto del pueblo", en donde el modo adverbial "al fin" refiere no tanto al final del acontecimiento como al del pensamiento discursivo; procedimiento que se repite muchas veces a lo largo del relato.

A primera vista pudiera parecer que el deseo del narrador de no ser prolijo es tan sintomático de su pasajera condición de escritor como lo sería de la de cualquier otro escritor, Quevedo incluido, y que, por tanto, más parece ello una mal disimulada intervención autorial que un rasgo personalizador del narrador. Mas tampoco en este caso hay razón autorial que justifique la mención en el texto de esta preocupación, una vez que se le quita toda intención retórica: el autor que, realmente, no quiere ser prolijo, sencillamente evita el serlo como dios le da a entender, pero no lo dice. Si lo menciona ha de ser con cierta intención no relacionada con la brevedad misma. A veces se justifican las repetidas menciones como medio económico de encarecimiento implícito; tal, por ejemplo, en el caso de "Pasábamoslo con estas cosas como se puede imaginar" [43], en dondè la brevedad es una manera de apelar a la imaginación del lector; mas no es posible tal explicación para pasajes de este otro tenor: "Llegó —por no enfadar— el tiempo de las Carnestolendas" [26] o "Y por no ser largo dejo de contar" [89]: en ellos se evidencia el afán de brevedad del narrador mismo, como rasgo característico suyo. Una vez apuntada esta característica tendencia de Pablos, aunque no fuera más que en una ocasión, todas las demás muestras de concisión, de rapidez, quedan polarizadas por la pri-

mera y se adicionan a ella perfilando más claramente un rasgo personal del narrador, no del autor.

2– REFERENCIAS EXPRESAS AL PROPIO DISCURSO NARRATIVO

Si bien en grado distinto de los anteriores ejemplos, las referencias expresas a su propia actividad narrativa dan idea de la ininterrumpida atención que el narrador presta a su discurso, mostrándose siempre consciente de su alcance y de su significación. El texto está mechado de este tipo de intervenciones; doy estas pocas como botón de muestra:

"Pero volviendo al alguacil" [29].

"Y de paso quiero confesar" [29].

"Diome gana de descomer aunque no había comido, digo, de proveerme" [39].

"Dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije" [42].

"Era conqueridora de voluntades y corchete de gustos, que es lo mismo que alcagüeta" [79-80].

"Di en lo que llaman los estudiantes correr o arrebatar, ...Con lo que corría (que es lo mismo que hurtar, en nombre revesado)" [82-4].

"La cual pongo aquí por haberme parecido aguda y conveniente a lo que se quiso reprehender en ella" [115].

"Los hombres de negocios —que aquí llamamos fulleros de pluma" [131].

"Aquí lo dejo, porque el compañero estaba ya fuera desaprensando los güesos" [187].

"Que, aunque es en mi afrenta, la he de contar" [262].

"Dejo de referir otras muchas flores, porque a decirlas todas me tuvieran más por ramillete que por hombre" [272].

3— DEFERENCIA AL INTERLOCUTOR

De nuevo es Leo Spitzer quien ha observado que: "el Buscón narrador, arribista cortés, en compañía del cual se está al abrigo de cualquier falta de tacto, tiene buenos modales: su padre es carne de horca, pero Pablos le llama siempre 'mi padre, buen hombre' " (11). El narrador se pliega a las convenciones del buen tono epistolar pidiendo perdón por la crudeza de algunos términos; así cuando dice: "Cayó conmigo en una —hablando con perdón— privada. Púseme cual v. m. puede imaginar" [28] y "Conocíle por el —hablando con perdón— cuerno que traía en la mano" [136]. Igualmente ocurre en aquellas ocasiones en que el narrador manifiesta hacerse cargo de la incomprensión de buen tono de su interlocutor: "No se podrá creer la notable alegría con que aguardaban su despacho" [198], dice de los galeotes en la cárcel de Madrid. "Cayóme en gracia la respuesta del hombre, y eché de ver que éstos son de los que dijera algún bellaco que cumplen el precepto de San Pablo de tener mujer como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia" [255], en donde la peyorativa calificación de quienes así tuercen el precepto del santo es una deferencia más a los buenos usos convencionales. "Y yo, que entendí salir de mala vida con no ser farsante, si no lo ha v. m. por enojo, di en amante de red, como cofia, y, por hablar más claro, en pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas" [264]. "No se creerá los pares de vísperas que yo oí" [207]. "Acabé de conocer lo que son las monjas. Y no quiera v. m. saber más de que las Bautistas todas enronquecieron adrede" [270-1].

La escasez misma de estas muestras de deferencia —cuando tantas ocasiones desaprovecha el narrador de

(11) *Ibidem*, p.

ponerla en práctica a lo largo del relato —sugiere que Pablos no las dice ni automática ni impensadamente. Bien pensadas están y conscientemente queridas, para sugerir a su interlocutor un buen tono, rayano en la mojigatería a veces, que queda anulado por la falta de expresiones similares cuando más necesarias hubieran sido: o no se mencionaba ninguna de ellas, adoptando una actitud desafiantemente desvergonzada, o se mencionaban siempre que vinieran a cuento: la mención esporádica delata el transparente y fallido afán del narrador de hacerse pasar por lo que no es.

La identidad de actitudes lingüísticas de actor y narrador —igualmente hábiles, igualmente conscientes de esta habilidad, igualmente arteros en su utilización—, por un lado, refuerza la unidad esencial del protagonista (tan pícaro en el presente como en el pasado), en estos dos momentos de su vida: al vivir lo narrado y al narrar lo vivido; refuerza el hecho de que no exista diferencia apreciable en su manera de ser ni, por tanto, en su conducta. Por otro, creo que prueba lo que originalmente anuncié como punto, más que controvertido, ignorado de la crítica: el que esta peculiar falacia lingüística es rasgo conscientemente atribuido por el autor a su narrador y no exclusivamente una característica del estilo autorial sin función en el complejo narrativo, cuyo valor ornamental fuera estructuralmente prescindible. Creo que lo prueba no sólo porque, como ya he dicho, con palabras de Francisco Ayala, "el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal" (12), sino porque en *El Buscón* la adecuación

(12) Francisco Ayala, *La estructura narrativa* (Madrid: Taurus, 1970), p. 27.

entre el lenguaje del hombre narrado y el del hombre narrador es tan perfecta y consecuente; se aviene tan cumplidamente a las ficticas necesidades atribuidas por el autor a su personaje; y, además, está tan conscientemente, a veces, incluso, tan machaconamente puesto de relieve (casi con exclusión de cualquier otro aspecto idiosincrático y característico de Pablos); que revela palmariamente su condición de atributo "pabluno". Que este aspecto lingüístico fuera ajeno a la idiosincrasia quevedesca o que fuera coincidente con ella; tanto como creación de Quevedo como a modo de inevitable consecuencia de su propio estilo discursivo; lo importante, y admirable, en *El Buscón*, no es su origen, sino su aprovechamiento funcional para la construcción del relato

CAPITULO IV

LA VEROSIMILITUD EN *EL BUSCON*

"... novelas que imitan la forma de la Novela,
por un autor que imita el papel de Autor."
John Barth, "La Literatura del agotamiento"

La realidad, el narrador y el autor

Texto y pre-texto

"Lo verosímil, sin ser lo verdadero, sería el discurso que se parece al discurso que se parece a lo real" (1), ha dicho Julia Kristeva La fórmula tiene el mérito de destacar llamativamente la cualidad principal del discurso literario: la de ser un reflejo no de la realidad sino de la idea que el lector se hace de la realidad; es decir, de otro discurso; en sentido amplio, de otro texto anterior, un pretexto. Esta ineludible intertextualidad en que se basa la verosimilitud es el cogollo mismo de la inteligibilidad de un texto concreto: un texto es comprensible porque es intertextualizable, es decir, verosímil, y, consecuentemente, si el texto parece verosímil es, "ipso facto", comprendido.

El ámbito atribuido a este pre-texto verosimilizante

(1) Julia Kristeva, "La productivité dite texte", *Communications,* 11 (1968), p. 61. (Edic. castellana en *Semiótica 2,* Colec. Espiral, Ed. Fundamentos, Madrid 1978).

ha cambiado de época en época. Desde la amplitud clásica que lo entendía como constituido por la conjunción de la "opinión común" con las reglas del género, pasando por la estrecha preceptiva neoclásica que lo limitaba a una minuciosa y prescriptiva definición del "decoro" literario, hasta la posición actual que, en ocasiones, lo equipara al vasto dominio del lenguaje mismo. Sea cual fuere el punto de vista desde el que se caracterice este pre-texto, es y ha sido de consenso universal que la verosimilitud es el resultado de una labor de relacionamiento del texto concreto a un texto anterior más amplio, el aquí llamado pre-texto.

La amorfa vastedad de este pre-texto parece impedir cualquier intento de análisis coherente de la verosimilitud de un texto literario específico. En efecto, sin una cierta organizada concreción descriptiva de este pre-texto, difícilmente se puede llevar a cabo análisis alguno de las relaciones de un texto a otro: la innumerable variedad del pre-texto desvirtuaría la limitada especificidad del texto. Para salvaguardar la especifidad del texto necesaria al análisis, habrá que contrastar su concreta verosimilitud respecto de instancias manejables del pre-texto. Distinguiré, pues, tres órdenes de elementos de éste, de menos a más formalizado, respecto de los cuales es factible el contraste con las unidades del texto literario a estudiar. Estos tres órdenes corresponden a las tres zonas conceptuales principales respecto de las que el texto literario verosimiliza sus enunciados (2).

En primer lugar, distingo el pre-texto de la "realidad natural". El tipo de verosimilitud resultante de la confor-

(2) Sigo aquí, con varias modificaciones, el esquema explicativo de Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975), *passim*.

midad del texto literario con este nivel del pre-texto es el de semejanza al "texto de la costumbre", a la idea familiar y, en su misma familiaridad, difusa y desconocida como texto, de lo que se llama realidad, a secas. La misma evidencia inconclusa de esta "realidad" hace difícil su definición. Un ejemplo resulta más fácil: "Pedro dormía" sería un enunciado naturalmente verosímil, puesto que es normal que las personas duerman. Cualquier discurso que se atenga a enunciados de este tipo es naturalmente verosímil, es decir, naturalmente inteligible.

Lindando con esta zona de "realidad natural", se encuentra el nivel siguiente del pre-texto, el de la "realidad cultural". Consiste éste en un conjunto de estereotipos o creencias tradicionales profesados por un grupo de personas en cierta época. Lo que importa de estos estereotipos y creencias no es su veracidad o falsedad, sino su generalizada aceptación. La semejanza de un texto con ellos da a éste un carácter de verosimilitud cultural o convencional. La "realidad natural" y la "realidad cultural" constituyen la porción más importante de la llamada "opinión común" del lector.

En tercer lugar, distingo un pre-texto más discriminatorio que los dos anteriores: el que abarca la zona de la "realidad literaria" o conjunto de reglas y tradiciones específicamente literarias, con las que, de forma más o menos consciente, el lector contrasta cada texto literario individual. Dentro de esta "realidad literaria" cabe distinguir, en primer lugar, aquellas nociones difusas que permiten adscribir un texto a la categoría de literatura, en oposición al texto no literario. En segundo lugar, las normas más concretas que permiten atribuir cierto modo literario al texto individual: lírica, drama, novela, etc. (las posibles mezclas de estos modos en un mismo texto no invalidan su separación conceptual en el pre-texto). En tercer lugar, las coordenadas del pre-texto

literario que permiten la adscripción del texto a un género particular. En último lugar, los modelos individuales directos del texto en cuestión.

En todo lo antedicho se viene suponiendo una adecuación sumisa del texto a estos tres órdenes de "realidad pre-textual", mas pocos textos se someten tan cumplidamente a los distintos niveles del pre-texto: en la medida en que dicen algo nuevo lo hacen bien mediante una nueva combinación de ciertos conocidos elementos del pre-texto, bien mediante una rebelión contra el pretexto.

La rebelión contra el pre-texto natural o falta de verosimilitud natural, da lugar a un discurso irreal: un discurso fantástico o un discurso figurado. En el primer caso, la desviación del texto respecto del pre-texto es radical; en el segundo, sólo tiene lugar una desviación analógica que permite al lector la traducción de las figuras irreales al lenguaje del pre-texto natural. Cuando, en segundo lugar, el apartamiento del texto se produce respecto del pre-texto cultural, generalmente ello se debe al apoyo del discurso en un pre-texto natural más aparentemente cierto. Un procedimiento familiar para conseguir este resultado y, por ende, un procedimiento que forma parte ya del pre-texto cultural mismo, consiste en la llamada "desfamiliarización literaria": la descripción minuciosa de gestos, actos o pensamientos que el lenguaje cultural describe de manera elíptica; por ejemplo, en vez de "comer" se puede decir "separar los músculos labiales varios centímetros en forma de círculo irregular, etc." En tercer lugar, el abandono por el texto del pretexto literario: éste consiste en la pretensión de adecuar el texto a una verosimilitud superior, natural o cultural, desenmascarando la convencionalidad del pre-texto literario tradicional. En ello estriba generalmente la diferencia entre unas y otras escuelas literarias, motivada por la

disconformidad de sus proponentes con las convenciones existentes y por la pretensión de ver el mundo a nueva luz. La novedad se reduce a la "substitución de las convenciones antiguas, perceptibles como tales, por otras que no son aún perceptibles como cánones literarios" (3), pero que, de tener éxito, acabarán por serlo. Un caso especial de este tercer tipo de abandono del pre-texto literario es el de la parodia. En ella el desenmascaramiento efectuado por el texto concreto en vez de afectar al pretexto literario general, se limita al pre-texto constituido por otro texto concreto anterior.

El abandono de una cualquiera de las tres zonas del pre-texto obliga a la aceptación de otra zona: un texto no puede carecer de pre-texto sin dejar de ser inteligible, puesto que entonces no se parecería a ninguna verdad conocida ni natural, ni cultural, ni literaria; no sería el símil de nada, no sería verosímil. Es de observar que el límite superior del pre-texto constituido por la realidad natural no puede considerarse convencional (en el sentido, por ejemplo, de que la realidad natural sea una convención producida por el lenguaje mismo), sin caer en enunciados ininteligibles. En la medida en que el pre-texto sea considerable como convencional no se debe, pues, hablar de pre-texto natural sino del cultural o literario —aunque en otras épocas este mismo pre-texto hubiera sido tenido por natural.

Las tres categorías antedichas del pre-texto son las zonas respecto de las que el lector "sitúa" o "naturaliza" un texto concreto, es decir, lo entiende. La puesta en duda de la validez de una de las categorías inferiores, cultural o literaria, equivale, si el texto es comprensible,

---

(3) Boris Tomachvski, "Thématique" en *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (Paris: Seuil, 1965), p. 287.

a la afirmación del pre-texto natural. La puesta en duda de éste da lugar bien a una convencionalización expresa del discurso, bien, como ya se ha dicho, a enunciados fantásticos (incluso éstos, en última instancia, se apoyan en la realidad natural, aunque la nieguen o la deformen, puesto que, en todo caso, la presuponen; al menos en la medida en que el discurso sea inteligible).

La frontera que separa cada una de las zonas del pre--texto de la adyacente es difusa. Existe en cada caso un área común en la que es difícil distinguir qué pertenece a la realidad natural, qué a la cultural y qué a la literaria. Parece acertado pensar que la originalidad de cualquier discurso no consiste más que en una (convencional) redefinición de estas fronteras: incluyendo en lo cultural lo que antes se creía natural, en lo literario lo que antes pasaba por cultural o viceversa.

En resumen, el sistema significante de un texto individual no es nunca autónomo sino relacional. Un texto es siempre el predicado de un pre-texto, en conjunción con el cual adquiere sentido. El sentido de un texto no está en el texto mismo sino que se constituye al establecerse la relación antedicha, al intertextualizar; dicho de otro modo, al comprender.

Jurisdicciones verosimilizantes

Topografiado así el pre-texto, conviene llevar a cabo un deslinde análogo del texto ahora en cuestión, *El Buscón*. Uno de los requisitos básicos de la inteligibilidad de un texto es la identificación del productor de ese texto. Si bien el texto del *Buscón* está dirigido por un autor real a un lector real, no es así como se presenta formalmente, sino que lo hace *como si* existiera otro autor interpuesto que se dirigiera a otro lector, narrador y narratario, respectivamente. El autor, Quevedo, imita la acción de un

hombre, el narrador, Pablos, que está imitando sus acciones pasadas como actor. La verosimilización llevada a cabo en la obra tiene, pues, dos sujetos: el autor de esa primera imitación y el distinto autor de la segunda: por un lado, la que lleva a cabo Quevedo; por otro, la que, dentro ya de la ficción, lleva a cabo Pablos; es decir, el autor cede al narrador, con la palabra, la autoridad narrativa y, por ende, verosimilizante, en lo que a la vida del pícaro se refiere. (Aunque es obvio que en última instancia todo reposa sobre las espaldas del autor, que es quien de manera callada, pero consciente, mueve todos los hilos, ello no desvirtúa esta distinción inicial.)

El pre-texto verosimilizante del narratario es más restringido que el del lector real. El primer paso, por tanto, que debe dar éste para comprender *El Buscón* es aceptar que, siendo la obra una pseudoautobiografía, la intertextualización se lleve a cabo, en parte, respecto de un pseudo-pre-texto, el compartido por narrador y narratario: la realidad a que aspira a parecerse la narración de Pablos, la realidad gracias a la cual es comprensible su historia para el narratario, no es de la misma categoría que la realidad a que aspira a parecerse la obra toda del *Buscón* y gracias a la cual la comprende el lector real. Mejor dicho, la realidad de narrador y narratario es parte, pero sólo parte, de la más amplia categoría de realidad de autor y lector.

En la medida en que el narrador tiene conciencia de estar imitando discursivamente una acción (la suya como actor), se acerca a la frontera que separa el pre-texto cultural del pre-texto literario. Lo que le mantiene más cerca del primero de éstos es el hecho de que para él su narración no esté basada en una ficción, sino en su experiencia vivida: Pablos no cuenta así a consecuencia de sus conocimientos en materia de literatura picaresca; aunque sí, quizás, a consecuencia de sus conocimientos

literarios generales (recuérdese que había sido poeta de comedias). Predominará, pues, en su actividad narrativa la referencia a un pre-texto natural, cultural y muy generalmente literario.

Quevedo, en cambio, está escribiendo otra obra picaresca y esto es precisamente lo que está leyendo el lector real. Sin embargo, en su imitación de un personaje narrador, en su escritura de la escritura de Pablos, Quevedo ha de plegarse a un tipo de verosimilitud asequible a su personaje; de ahí que también a él le esté encomendada una verosimilización de tipo natural y cultural: verosimilización de segundo grado, relativa a la postura narrativa de Pablos.

La verosimilitud respecto de la primera imitación existente en la novela, la de las acciones del actor, se estudiará, pues, respecto de los pre-textos que rigen para el ficticio narrador y su compañero, el narratario. En lo que a la segunda imitación se refiere (la actitud del narrador al relatar) regirán los pre-textos reales de autor y lector; asimismo regirá un pre-texto real literario en lo que al carácter picaresco de la narración se refiere.

La verosimilización del narrador

La "Carta dedicatoria"

La "Carta dedicatoria" del relato constituye el marco de la narración. Sitúa a ésta en el contexto histórico del narratario, dando las razones que han movido el narrador a hacer la relación, el propósito que persigue al publicarla enviándosela a aquél y los caracteres más generales de ella. En lo que a la verosimilitud se refiere, la "Carta" es una delimitación, proferida por el narrador y para beneficio del narratario, en el ámbito del amplio

pre-texto natural a que el hecho mismo del manuscrito hace referencia: el narratario, ya al recibirlo, ve que se trata de un manuscrito de cierta longitud y no de un cuadro o de una partitura musical; la "Carta" precisa más aún el carácter de ese objeto literario. (Naturalmente, esta función demarcadora juega, con distintos matices, a dos niveles, el del narrador y el del autor —como todo en la obra. En este momento me limito a las precisiones que la "carta" establece al nivel del primero, es decir, respecto de los pre-textos de v. md.)

Los pre-textos natural y cultural están inicialmente contrapuestos en el concepto mismo de biografía anunciado por el título completo de la obra: *Vida de...* trae inmediatamente a las mientes dos órdenes de realidad verosimilizante: la realidad experiencial de una vida y la realidad cultural de una descripción lingüística de tales experiencias. El contenido de la "Carta" se aplica a establecer el tipo de relación existente en el resto del relato entre estos dos órdenes de realidad, estos dos pre-textos.

En primer lugar, se anuncia en esa "Carta" que el tono jocoso del discurso es, paradójicamente, consecuencia del carácter desventurado de los hechos de la experiencia. Paradójicamente, porque una vida desventurada no parece la materia más idónea para hacer reír; no suele dar lugar a una relación divertida más que si se le añade una dosis de comicidad de que carecía en principio, si se la hace divertida. La "Carta" anuncia que, si bien se mantiene en el relato cierta fidelidad a la desventurada vida, el producto final, una vida escrita, una biografía, no es desventurado y triste sino alegre y divertido. En la medida, pues, en que efectivamente así sea —y el narrador cree que tal es el caso en todo el relato— ello será producto de las palabras y los conceptos usados por él, su escritura actual y no producto de los hechos de su vida pasada. Esto no quiere decir que el narrador esté fa-

bricando "de toutes pièces" la comicidad de los hechos relatados, ni que su destinatario espere de él tal cosa, sino que en la medida en que haya contraposición entre el hecho triste y el discurso humorístico, entre la lengua y la vida, ésta se resolverá a favor de aquél. El pre-texto verosimilizante prevalente será, por tanto, el cultural, aquí cómico-lingüístico, y no el natural, desventurado-existencial. En aquél saldrá a luz el aspecto entretenido de unos hechos que en gran medida eran ajenos a todo entretenimiento cuando acontecieron.

La preeminencia de este aspecto culturalmente verosímil, el aspecto entretenido, no quiere decir, ya se ha dicho, que la narración pueda dar de lado a toda verosimilitud de orden natural: la fidelidad a los hechos naturales de la experiencia vivida. Mientras el relato sea una *bio*grafía, se hace imposible tan completa falta de verosimilitud natural. A modo de ejemplo, puede señalarse que la instancia más básica de esta ineludible relación es la que se refiere a la recíproca extensión de vida y discurso: no puede verosímilmente haber discurso biográfico que se extienda más allá de la vida; pero, recíprocamente, mientras haya vida tiene que haber discurso (a menos, claro, que la biografía se anuncie como parcial). Toda la vida tiene que ser cubierta por el discurso, aunque la verosimilitud natural no determine el modo en que esta adecuación se lleve a efecto. Esta cuestión es resuelta en *El Buscón* haciendo que el discurso acompañe a la vida hasta muy probablemente —la vaguedad misma hace imposible negarlo— el momento mismo de la escritura: el "fuéme peor" del final no es más que una elipsis de enorme poder concentrador que da cuenta de toda aquella porción de vida no relacionada más específicamente. Con estas palabras finales el narrador cumple la obligación de verosimilitud natural implícita en el hecho de contar —de cualquier manera— su vida. La coletilla ci-

tada, junto con la complementaria promesa de segunda parte, es una manera de verosimilizar la posición del discurso respecto de la realidad natural del narratario. Aunque el narrador lo hace por el económico medio de la condensación y la mera alusión, así y todo, mantiene su relato sumiso a la ineludible verdad natural a que tiene que parecerse una biografía para merecer este nombre.

Habiendo establecido el narrador que el interés principal del relato está en su valor como entretenimiento, se podría alguien preguntar por qué se embaraza con este paralelo de vida y discurso, la descripción de un proceso vital, en vez de dedicarse sencillamente a la narración de ciertos imaginados episodios entretenidos o a la de ciertas experiencias inconexas (por ejemplo, una selección in-significante de incidentes naturalmente entretenidos de su vida). La explicación de este proceder no es del dominio de Pablos, a quien la obligación de hacer biografía le ha sido impuesta: "Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida" [11]. El responsable de esta imposición es Quevedo y, por tanto, la cuestión de por qué un relato que se quiere primordialmente chistoso adopta el constrictivo molde biográfico, tiene que ver con un grado de verosimilización ajeno a la conciencia del ficticio narrador.

Hasta qué punto confirma el cuerpo del relato lo anunciado en esta "Carta dedicatoria" por el narrador; de qué manera lo logra éste y cuáles son los efectos de la privilegiada posición en que se sitúa la verosimilitud lingüística o cultural respecto de la natural, es lo que me propongo elucidar a continuación.

El desarraigo de lo natural

Una agudeza verbal, al igual que cualquier figura retórica, no es naturalmente verosímil, no es naturalmente

comprensible, sino que es verosímil, inteligible, en la región puramente conceptual del lenguaje, respecto de un pre-texto cultural. Mas un "concepto" puede referirse metafóricamente a una realidad natural; puede ser una manera figurada de reflejar una realidad natural. Las agudezas del narrador del *Buscón*, ante esta disyuntiva, no sólo no tienden a reflejar realidad natural alguna, sino que incluso, cuando ésta entra en vigor gracias a los enunciados no conceptuosos del relato, su validez verosimilizante queda puesta en entredicho por aquellas agudezas.

Las afirmaciones del tipo "aunque no lo parezca, esto es cierto", "es verdad, aunque parezca mentira", etc., ofrecen el primer indicio del procedimiento mediante el cual el narrador del *Buscón* lleva a cabo esta desnaturalización de la realidad natural. Dice Pablos: "mandáronme leer el primer nominativo a los otros, y era de manera mi hambre, que me desayuné con la mitad de las razones, comiéndomelas" [41]. Este enunciado se aparta irreductiblemente de la realidad natural puesto que las razones no se pueden comer. ¿Se trata acaso sencillamente de un encarecimiento del hambre, inteligible, naturalmente verosímil, en sentido figurado? El narrador niega este sentido figurado a la afirmación, como adelantándose a la automática tendencia "naturalizadora" del lector, obligándole a creer que la veracidad del enunciado es literal, no figurada, al decir: "todo esto creerá quien supiere lo que me contó el mozo de Cabra". Con ello su afirmación, justamente porque se presenta como histórica, deja de ser naturalmente verosímil y no es comprensible más que como chiste, un juego verbal, es decir, por referencia a un pre-texto de realidades conceptuosas, culturales.

La voluntad desrealizadora del narrador no se limita a afirmar en este único momento la historicidad de tan

imposible acontecimiento: aquella primera mentira se ve certificada líneas más adelante por otra más atrevida aún, que, a su vez, no se apoya más que en su misma increíble desmesura: justifica Pablos la inverosimilitud del aserto de haber comido "la mitad de las razones", con la autoridad de los dichos de un criado del licenciado Cabra; autoridad que es "abonada", a su vez, por la confesión de éste del "hecho" de que los vecinos usaran esta casa del hambre para matar de la misma toda clase de enfermedades de las que figuradamente se dice que comen o pican; aserto que, a su vez (y van tres), se verifica con la afirmación: "Certificóme que era verdad, y yo, que conocí la casa, lo creo. Dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije" [42]. Expresa, aunque complicadamente, el narrador viene, pues, a decir que su primera increíble afirmación está revalidada, en definitiva, por su propia afirmación subsecuente de su verdad.

El que todas estas expresiones no parezcan tener más razón de ser que la de su comicidad no las exime de la obligación de adoptar cierta postura respecto de la verosimilitud, puesto que ésta consiste básicamente en la inteligibilidad y un chiste, para hacer gracia, tiene que empezar por ser comprendido. En este caso parte de la gracia consiste sin duda en quitar verosimilitud natural a los asertos; mas este mismo propósito de desverosimilización natural se repite en ocasiones en que la intención chistosa no es ni mucho menos tan evidente como ahora. El narrador recurre a parecido procedimiento de afirmación de la verdad literal de lo que es literalmente imposible, al hablar del apetito del ladino ermitaño que, encontrado de camino, limpia las bolsas de Pablos y el soldado en una fullera partida de cartas. Dice el narrador: "metióse sesenta güevos (no vi tal en mi vida)" [129]. Esta afirmación, sin comentario entre paréntesis, indicaría la extremada glotonería antimonástica del eclesiástico a un

nivel puramente figurativo; sería una simple exageración retórica. El narrador, en cambio, se apresura a verificar su aserto, mejor dicho, a pseudo-verosimilizarlo naturalmente, con la exclamación entre paréntesis. Mas esta verificación en vez de verosimilizar lo dicho, lo inverosimiliza más aún, porque lo que era creíble como exageración retórica (verosimilitud cultural), deja de serlo como hecho histórico (verosimilitud natural). El resultado práctico es el de dejar al lector sin saber a qué atenerse respecto de la veracidad de lo dicho; todo ello sin lograr ni proponerse, me parece a mí, ningún efecto especialmente cómico.

No ocurre esto sólo en aquellas ocasiones en que el narrador comenta directamente acerca de su pasado. Pablos consigue el mismo efecto con un procedimiento ligeramente diferente y mucho más frecuente, al describir directamente la "realidad" de sus experiencias; véase, por ejemplo, su descripción de la convalecencia en casa de Don Diego, después de la estancia en el pupilaje de Cabra:

> Entramos en casa de Don Alonso, y echáronnos en dos camas con mucho tiento, porque no se nos desparramasen los güesos de puro roídos de la hambre. Trujeron esploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí, como había sido mi trabajo mayor y la hambre imperial, que al fin me trataban como criado, en buen rato no me los hallaron. Trajeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos de duelos. Ordenaron que nos diesen sustancias y pistos. ¿Quién podrá contar, a la primera almendrada y a la primera ave, las luminarias que pusieron las tripas de contento? Todo les hacía novedad. Mandaron los doctores que, por nueve días, nadie hablase recio en nuestro aposento porque, como estaban güecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquier palabra.
>
> Con estas y otras prevenciones, comenzamos a volver y

> cobrar algún aliento, pero nunca podían las quijadas desdoblarse, que estaban magras y alforzadas; y así, se dio orden que cada día nos las ahormasen con la mano del almirez [48-9].

Los "hechos" constitutivos de esta "experiencia" son, según el narrador, los siguientes: los muchachos son echados en sendas camas; sus huesos están a punto de desparramarse; se les buscan con exploradores y se tarda un rato en encontrárselos; les limpian con zorros el polvo de la boca; les dan de comer; se les alegran las tripas a los primeros bocados; se evita hablar recio en su presencia para que no retumbe en sus estómagos el eco de las voces; se reponen ligeramente; les son ahormadas las mandíbulas con la mano del almirez. Aunque estos sean los "hechos" tales como el relato mismo los ofrece, es claro que no pertenecen todos a la misma categoría de realidad. El lector de este pasaje, a medida que va leyendo, tiene que separar los "hechos" naturalmente verosímiles, es decir, históricos —bien literal, bien figuradamente—, de los "hechos" culturalmente verosímiles, de los chistes. Echando la cuenta de cuántas afirmaciones son creíbles al pie de la letra resulta que no hay más que cinco que hayan podido realmente ocurrir: entran en la casa de Don Alonso; son echados en la cama; son visitados por los médicos; comen sustancias y pistos; y se reponen lentamente. Todo lo demás es aditamento verbal que no se refiere a ningún hecho histórico. Las demás afirmaciones ni siquiera en sentido figurado pueden tener referente natural alguno. Sin embargo, piden una comprensión literal, resistiéndose a una naturalización por analogía o semejanza, aunque remota, con la realidad histórica, porque el narrador no se cuida de —o se cuida de no— separar las afirmaciones naturalmente verosímiles de las demás, sino que las mezcla, dando a entender que todas ellas

tienen un mismo patrón verosimilizante, que pertenecen todas a una misma serie lógica e histórica. Es posible entender, quizás, que esos huesos a pique de desperdigarse, esos ojos sumidos, esos labios polvorientos y frágiles, esos estómagos resonantes y esas mandíbulas reacias a la articulación, no sean más que fantásticas maneras de sugerir un estado real miserablemente desnutrido; es decir, es posible que esas afirmaciones naturalmente inverosímiles sean, si no individualmente, al menos en bloque, traducibles como expresión figurada única de una realidad natural cierta. De ser ello así querría decirse que en todo el pasaje hay un implícito y general "como si" que posibilita la traducción de los asertos a ese terreno de verosimilitud natural. Pero en este caso (y habría que salvar la dificultad de que se mezclen asertos literales con asertos figurados), hay que reconocer que el procedimiento está llevado hasta el límite mismo de la inteligibilidad natural: un paso más y el referente natural quedaría tan a trasmano de los significantes elegidos por el narrador que se perdería de vista la experiencia real en que se apoyan estos enunciados. Por afán de chiste, quizás, o también por razones distintas y con adicionales efectos, la realidad natural de la vida del joven Pablos palidece ante el asalto de la palabra y los conceptos irreales del viejo Pablos.

Se podrían multiplicar los ejemplos similares, tanto respecto de comentarios actuales del narrador a modo de apostillas a la realidad representada por su discurso, como respecto de esta representación misma del pasado, pero escojo este otro que, aunque informado por el mismo propósito, es ilustrativo de distinto procedimiento. Al final del capítulo II del Libro Tercero dice el narrador: "Aquí lo dejo porque el compañero estaba ya fuera desaprensando los güesos" [187]. Esta afirmación es perfectamente comprensible sintácticamente, en sí misma,

pero deja de serlo cuando se intenta encajarla en el contexto de la narración relacionándola con un pre-texto verosimilizante natural: lo que deja el narrador es la escritura, ahora; lo que estaba haciendo el compañero es desvestirse, allá en Madrid, en el pasado y no precisamente en el momento en que el narrador cuenta o escribe. A pesar de la clara referencia a un hecho del pasado naturalmente verosímil, la verosimilitud de esta expresión no viene dada por ese pre-texto natural, ya que la interrupción del compañero no pudo afectar a la escritura, que aún no se había producido. Sin embargo, existe cierto tipo de verosimilitud en este aserto y gracias a ello lo comprendemos: se trata de la verosimilitud relativa a la escritura del narrador: verosimilitud de la autoridad que se arroga el narrador para disponer las pausas de su narración en conjunción ficticia con las pausas de la historia (verosimilitud cultural) o en conjunción real con el momento de su discurso que relata tales pausas históricas (verosimilitud natural, pero no de su vida pasada, sino de su vida presente). La realidad histórica de su pasado queda así reconocida e inmediatamente relegada a un papel de simple apoyo instrumental de otro tipo de realidad: la relativa a la escritura misma del narrador. El que este procedimiento no sea ni nuevo en la época (*vid.* los numerosos ejemplos del *Quijote*) ni verdaderamente improcedente según las convenciones que rigen en estos relatos, no quita para que se manifieste en él una voluntad de verosimilización distinta de la corriente: lo normal es que los capítulos acaben coincidiendo con ciertas pausas o transiciones de los hechos relatados: la llegada de la noche, la muerte, etc.; en ese sentido, es culturalmente verosímil que el narrador aproveche la interrupción del relato de Don Toribio para acabar su capítulo. Pero, como en otras ocasiones, Pablos no queda satisfecho con llevar a cabo esta pausa textual fiándose en que

la convención cultural la verosimilice para el lector: Pablos afirma terminantemente la coincidencia material de estos dos hechos: interrupción del relato de Don Toribio e interrupción del capítulo por Pablos, como si hubiera entre ellos una relación natural, histórica y no sólo convencional o cultural.

Todos estos casos citados ilustran una misma intención narrativa de in-verosimilizar el discurso en su aspecto natural-histórico, afirmando su preeminente verosimilitud cultural-lingüística actual. El narrador no parece ir en pos de una descripción más "realista" de su realidad vivida. Ello se lograría si las referencias citadas pudieran ser entendidas como expresiones figuradas o, incluso, si fuera dable entender que, aunque parezcan inverosímiles, son el reflejo de una realidad hasta ahora desconocida, una realidad fantástica: la increíble, pero cierta, realidad de su vida: "de realibus ad realiora". Mas no se trata de ese "realismo mágico" o "fantástico". Por un lado, el narrador se cuida de impedir que sus agudezas sean tomadas como ancilares, figurativas, de una realidad naturalmente verosímil; para lo cual las presenta como históricas mediante aseveraciones expresas de esta cualidad o por yuxtaposición a otras de carácter naturalmente verosímil, sin facilitar la traslación de uno a otro plano; por otra parte, el carácter exclusivamente fantástico de su discurso está imposiblitado, primero, por el hecho de que ininterrumpidamente Pablos está contando su vida, una vida en parte ya conocida por el narratario; es decir, una vida de la que su discurso tiene que ser confirmación, repetición parcial; segundo, por el hecho de que Pablos ya ha preparado al lector con la "Carta dedicatoria" para aceptar como simples chistes las numerosas libertades que se toma con la historia, deformando el carácter "desventurado" —y real— de su pasada experiencia.

La verosimilitud cultural no puede, sin embargo, reemplazar totalmente a la natural. El narrador no puede negar esta última, dadas sus circunstancias narrativas; lo que sí puede intentar es desvirtuarla, teñirla de duda, ponerla en entredicho. Esta actitud del narrador confiere un carácter especial a todo su relato. El narratario, v. md. —y el lector, en la limitada medida en que ve por los ojos de éste— se ve forzado a juzgar la narración según un criterio inusitado en materia de biografías: el de que los hechos vividos han de palidecer en importancia al lado de los juegos conceptuosos a que su enunciación pueda dar pie. Para el narrador esta consecuencia es algo más que producto del juego: es su verdadero propósito, serio e interesado. Del interés que pueda animar a Pablos ya se ha hablado en el capítulo anterior; la seriedad de ese interés queda reflejada en el hecho de que fuerce la baza en tantas ocasiones impidiendo un más estrecho acercamiento a la realidad vivida o, si se quiere, a un pretexto de realidad vivida: simulando ofrecer al lector los hechos de su vida, Pablos se los escamotea inmediatamente a fuerza de palabras.

Esta actitud desverosimilizante de Pablos importa más por la consecuencia general a que da lugar que por los distintos procedimientos en que se manifiesta. Y esta consecuencia es el establecer en el relato dos planos verosimilizantes en conflicto: el natural y el cultural. Al darse esta continua oposición entre ellos, aunque es forzosa su resolución en la mente del lector a favor de uno u otro tipo, la consecuencia inmediata de la lectura es una de duda, de desorientación respecto de los hechos de la experiencia que parecen estar desarraigados de su pre-texto ordinario. Con palabras de Raimundo Lida:

> ...el lector ...no ha de buscar verosimilitud. ...El lenguaje de Pablos parece emanciparse cuando quiere y llamar

sobre sí la atención, a expensas del hilo narrativo y de la coherencia y solidez de los personajes. Parte importante del juego es que el lector no sepa, en ocasiones, a qué atenerse (4).

La verosimilización del autor

La realidad que el narrador se ve obligado a respetar (aunque la desvirtúe aviesamente), la relativa a los hechos de su vida —puesto que está en trance no simplemente de entretener a v. md., sino de entretenerle contándole su vida—, no constituye, en principio, una obligación para el autor: Quevedo podía perfectamente haber decidido escribir otro *Sueño* u otra fantasía conceptista del tipo de la *Visita de los chistes* o las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en las que diera rienda suelta a su agudeza. Mas desde el momento en que decide exhibir su ingenio a través de este vehículo, el artilugio de espejos enfrentados que es la vida de un pícaro contada por sí mismo, el autor se impone ciertas obligaciones y se da ciertos derechos; suscribe un contrato de inteligibilidad con su lector: el contrato cuyas cláusulas le impone la verosimilitud literaria.

Otra vez el retablo de maese Pablos

A diferencia de los pre-textos natural y cultural, el pre-texto literario está en su mayor parte codificado o es fácilmente codificable. Mucho más en el caso del *Buscón*: esta obra, en efecto, es picaresca no como consecuencia de ciertos parecidos casuales y "a posteriori" entre ella y los modelos del género, sino —todo autoriza a pensarlo—

(4) Raimundo Lida, "Pablos de Segovia y su agudeza" en *Homenaje a Joaquín Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), p. 289.

como consecuencia de la voluntad de su autor que, "a priori", se propuso escribir dentro de esa tradición literaria. Se ha apuntado anteriormente, sin embargo, un aspecto del *Buscón* que pudiera parecer apartarse del molde picaresco: el de la coincidencia de su trama con la intriga dramática. También se ha dicho que este tipo de organización de la historia del pasado de Pablos incumbía a Quevedo y no al narrador.

En términos de verosimilitud literaria el requisito que tenía que cumplir la novela era el de ser inteligible. Pues bien, la organización dramática de la trama de un relato era un esquema literario que, aunque no estuviera en la tradición picaresca anterior, era perfectamente comprensible para cualquier lector de la época. No sólo porque el lector fuera también un espectador de comedias, sino porque una narración, independientemente de la forma de imitación que adoptase, épica o dramática, llevaba implícita la posibilidad, casi la necesidad, de tal organización de su trama. Pero es que, además, existe una tradición literaria especialmente vigorosa en esa época, que emparenta la vida del hombre a la representación teatral: el mundo como teatro. El relato de la vida del joven Pablos como representación diferida de un papel escénico, se imponía a la mente barroca: el autor del papel de Pablos era, naturalmente, el autor del texto, Quevedo mismo, invisible, pero todopoderoso. Una de las más inmediatas inferencias que permite esta contextualización literaria entre la vida y la escena, es la de la resultante artificialidad del actor —Pablos narrador— que representa el papel de su vida pasada con apariencias de libertad, aunque su curso y su desenlace estén de antemano (y por mano ajena) determinados. El contexto dramático del relato del protagonista es también un estímulo al lector para que sienta plásticamente, más que entender racionalmente, la labor de grafía del viejo Pablos como

representación escénica sensible, en vez de operación totalmente transitiva.

Quizás la justificación de esta teatralidad esté en que Quevedo había debilitado funcionalmente en *El Buscón* las señales de orientación, esos focos semánticos, que proveen sus modelos: el "caso" de Lázaro y el arrepentimiento de Guzmán; había presentado, además, un final de relato que parece abierto —porque tiene que decirse abierto—; y ha de suplir estas invitaciones a la desorientación literal del lector con la organizadora rigidez y la capacidad alusiva (intertextualizante) de la tópica estructrura dramática. La meta y los efectos artísticos son los mismos en las tres novelas: presentar una unidad narrativa autosuficiente; esta es también la meta que tenía Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, en donde dice:

> Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado contento su autor y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles (5).

La novela picaresca como agudeza conceptista

Los trabajos de Fernando Lázaro Carreter y de Claudio Guillén sobre la génesis de la familia picaresca han establecido de manera firme cuáles fueron los textos que dieron lugar a ésta, así como la época en que tal concepto apareció. Dice F. Lázaro Carreter:

> Múltiples rasgos formales y semánticos del *Lazarillo* ver-

(5) Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda* (Madrid: Alianza editorial, 1968), p. 74.

tebran con carácter distintivo toda la picaresca. Pero esto, que es cierto, debe matizarse con otra verdad: pudo haber sido golondrina aislada, sin la ayuda victoriosa del *Guzmán*. En el juego de acciones y reacciones que se entabla entre ambos libros, nace realmente la poética del género: y en su asociación por escritores, público y libreros, se produce su reconocimiento como tal" (6).

Y Claudio Guillén: "Para los lectores del siglo XVII, las fortunas y adversidades de Lázaro pertenecen al género picaresco, que no existe antes de 1599 [fecha de publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*]" (7).

Estas precisiones hacen posible la identificación de los rasgos genéricos fundamentales de la poética picaresca, que, según estos mismos comentaristas, son los siguientes:

1— Un formato de carta semi-pública del tipo "Expetis me...", que hace posible la auto-infamación del narrador.

2— Un artificio de ligazón de las peripecias constituido, en el *Lazarillo*, por el cambio de amos; en el *Guzmán*, por un sometimiento al señorío de las propias pasiones.

3— Una visión retrospectiva a partir de un "caso" o "cumbre" en la vida del protagonista, gracias al cual se polarice toda la narración como explicación del mismo. De este tercer rasgo dimanan los siguientes corolarios estructurales:

a) que la situación objeto de explicaciones tenga su

(6) Fernando Lázaro Carreter, "Para una revisión del concepto 'novela picaresca' ", en *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona: Ariel, 1972), p. 203.

(7) Claudio Guillén, "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque" en *Literature as System* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 152.

origen en la "sangre" o situación familiar del protagonista (de ahí la justificación del comienzo "ab ovo"); que esté relacionada con su educación (de ahí la insistencia en la infancia del protagonista); y que sea consecuencia de sus experiencias (de ahí la ristra episódica de las mismas y el carácter secuencial biográfico).

b) que una vez explicado el "caso" o llegada la narración a una "cumbre" existencial, se cierre el relato.

En un género tan joven y de tan escasos modelos como lo era el picaresco en la época de la escritura del *Buscón* (8), es difícil distinguir entre la parodia y la sumisión a la convención genérica. No hay duda de que *El Buscón* tiene numerosísimos puntos de contacto con el *Lazarillo* y los "Guzmanes" (el de Alemán y el de Sayavedra), principalmente, pero también con el *Viaje entretenido* y *La Pícara Justina*; incluso, como apunta, no tan insensatamente, el librero Duport, con el *Quijote*. ¿Son estos puntos de contacto producto de una parodia o de una sumisa adecuación al género? Llamar parodia a cada nuevo tratamiento del género parece excesivo: a partir de la segunda obra, todas las de un mismo género serían entonces paródicas de la primera. En la parodia prevalece el propósito de ridiculizar, desautorizar o simplemente desenmascarar las convenciones del objeto parodiado. La piedra de toque que revela el carácter paródico es, pues, el origen de la inteligibilidad del texto en cuestión: ¿se apoya ésta en el conocimiento previo de las obras anteriores? Con este criterio en mientes se debe negar intento paródico al *Buscón*: su inteligibilidad no se funda en el conocimiento de obra alguna anterior. Sin embargo

---

(8) El *Lazarillo*, los "Guzmanes", *La Pícara Justina* y el *Viaje entretenido* serían las únicas cuatro obras de este género que habrían antecedido al *Buscón*; de estarse de acuerdo en que su fecha de composición pueda haber sido el temprano año de 1604, como sostiene Fernando Lázaro Carreter.

de lo cual, en una explicación de ese sentido como la que aquí se emprende, resulta útil referirse a esas obras anteriores como contraste: con ello se facilita el avance de una argumentación que trabajosamente quiere disecar el fenómeno vivo de la creación literaria.

No se hallan características "picarescas en la obra de Quevedo que no puedan ser explicadas por el *Guzmán* o por el *Lazarillo*" (9), ha dicho Fernando Lázaro Carreter. Ello, que es cierto en cuanto que en *El Buscón* están presentes los rasgos señalados, no lo sería, en cambio, si intentara insinuar que el uso que Quevedo hace de esos elementos genéricos es igual que el que tienen en las otras dos novelas. Quevedo, como continuador rebelde, escapa a la convencionalidad del género picaresco, sin por ello abandonarlo: sus rasgos elementales son para él las piezas de una orgánica y extensa agudeza conceptista al nivel de la narración entera.

Respecto de las posibilidades abiertas por sus predecesores la toma de posición del *Buscón* puede resumirse así: mantiene el aspecto episódico, paliando su posible incoherencia gracias a una estructura significante: la constituida por la organización dramática de la trama que ya se ha dicho; libra al género de la ganga moralizante que le había añadido Mateo Alemán y que estaba ya desvitalizada en *La Pícara Justina*; prescinde de una caracterización multifacética o, si se quiere, "realista" de su protagonista: en la mente de todo lector estaba ya el tipo del pícaro literario y esta vaga concreción bastaba a los propósitos de Quevedo; despliega toda una pirotecnia conceptista, a la que, sin embargo, guarda las riendas cortas al orientarla hacia un fin preciso. Como consecuencia de estas podas e injertos en el tronco picaresco, Quevedo puede dedicar una atención más profunda a la

---

(9) Lázaro Carreter, Obra citada, p. 223.

decantación de la esencia picaresca en la conducta del pícaro, así como al aspecto puramente narrativo de la novela, resolviendo ciertos problemas estructurales de que adolecía la fórmula picaresca. No hay duda de que todo ello no es posible más que porque *El Buscón* se encuentra río abajo de una tradición y recibe instrumentos narrativos ya fogueados; por eso, sin duda, es por lo que Quevedo puede utilizarlos con una eficiencia hasta entonces desconocida.

Habiendo escogido el modelo estrictamente narrativo que ofrecía el *Lazarillo*, Quevedo se enfrentaba al obstáculo del "difícil procedimiento de la injuria propia", como lo llama Fernando Lázaro Carreter, la auto-infamación del protagonista. Este procedimiento no está verdaderamente resuelto, verosimilizado, más que por Mateo Alemán en su *Guzmán*, al justificar la autoinfamación como medio para castigar los vicios ajenos con fuerza moral: "porque no guardando mis faltas, mejor descubriré las ajenas" (10), dice Guzmán. La confesión de la propia infamia es perfectamente verosímil: primero, gracias a ese propósito práctico predicador; segundo, porque se trata de la infamia de otro hombre, del otro hombre que era Guzmán antes de su arrepentimiento. Pero, arrinconada la motivación predicadora, abandonado el arrepentimiento, el "no guardar mis faltas" se convierte en inverosímil estupidez o en inaudito cinismo.

> Hasta el día de oy nadie nos oyó sobre el caso; antes, quando alguno siento que quiere dezir algo de mi muger, le atajo y le digo: "Mirá, si soys amigo no me digays cosa que me pese, que no tengo por mi amigo al que me haze pesar. Mayormente, si me quieren meter mal con mi mu-

---

(10) Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* en *La novela picaresca española, I*, edición de Francisco Rico (Barcelona: Planeta, 1967), p. 106.

> ger. ...Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena muger como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa dixere yo me mataré con él". Desta manera no me dizen nada y yo tengo paz en mi casa (11).

Así habla Lázaro de Tormes. Y se pregunta el lector: ¿cómo puede, quien tal asegura, prestarse a unas explicaciones tan transparentes de su deshonra? ¿Cómo, quien está dispuesto a matarse con quien otra cosa dijere, puede acceder a ser pregonero de los entresijos mismos de su bochornosa situación, haciendo con ello peligrar la precaria estabilidad matrimonial de que tan celoso se dice? No parece bastar como justificación de su postura la preeminencia de su interlocutor, ni tampoco cierta ingenuidad de la personalidad de Lázaro, ni el hecho de que su comunicación sea semi-privada. Es inverosímil que quien se dice tan interesado en ocultar ante sus amigos su deshonra prohibiéndoles que ni siquiera se hable del asunto, del "caso", lleve a cabo una confesión de este tenor. ¿Habrá en ello gato encerrado? ¿Qué callada finalidad puede perseguir el narrador con ello? ¿Satisfacer a v. md. para mantenerse en las gracias del arcipreste de San Salvador, amigo de su corresponsal? Mas entonces, ¿por qué desear que se divulgue su relación más allá de la atención de v. md., como Lázaro indica en el prólogo? ¿Satisfacer un prurito de escritor? Nada había preparado al lector para creer que Lázaro tuviera estos humos ni, mucho menos, estas habilidades literarias. ¿Querrá dar una lección al mundo entero mostrando que tiene más mérito su irónica "buena fortuna" que la reconocida de quienes nacieron con más posibles y menos obstáculos que él? Por aquí, quizás, podría venir una res-

---

(11) *Lazarillo de Tormes*, en la misma *La novela picaresca española* de F. Rico, pp. 79-80.

puesta satisfactoria, pero sigue en pie la razonable duda de si estará Lázaro dispuesto a pagar para ello el precio del desastre matrimonial y el sacrificio de su posición. ¿Querrá satisfacer un deseo de venganza espiritual contra la sociedad que le ha abocado a este extremo de bajeza, riéndose de sus falsos ídolos de honra socio-religiosa? Vuelve a plantearse la misma pregunta: ¿dónde, cuándo ha dado el narrador muestra sensible del cinismo necesario para llevar esto a cabo? Al contrario; Lázaro no es un resentido, no es un atrabiliario; la simpatía que causa en el lector se debe a su buen temple, a su mucha correa, a su adivinable sustancia de buena persona.

Quizás saltó a la vista de Quevedo —aunque no fuera más que por su notoria susceptibilidad en materia de "maridos complacientes"— esta contradicción o lo que, en el mejor de los casos, ha de considerarse como la debilidad verosimilizante del recurso al interlocutor noble y/o el deseo de criticar indirectamente a la sociedad responsable de su infamia. Una posible solución estaba también a la vista en la conocida actitud predicadora de Guzmán. El problema radicaba en que la verosimilización llevada a cabo por Mateo Alemán obligaba a un apartamiento de la línea narrativa pura, dando lugar a un producto híbrido entre novela y sermón, que ya causaba inquietud a su mismo autor:

> La mixtura de doctrina y vida que se produjo en el *Guzmán* no debió dejar satisfecho ni al propio autor. Si había zarandeado a los lectores en el prólogo para que aceptasen la pócima, mediada la segunda parte hace decir a su personaje: "¡Oh, válgame Dios! Cuándo podré conmigo no enfadarte, lector, pues aquí no buscas predicable ni doctrina, sino un entretenimiento de gusto, con que llamar al sueño y pasar el tiempo" (página 610). No hay ironía que permita interpretar de otro modo estas palabras; tampoco la hay en una prolepsis inserta casi al final:

> "¿Diré algo aquí? Ya oigo deciros que no, que me deje de reformaciones" (página 818). No es mucho, pues, que desde el principio se viera con reservas (12).

comenta Lázaro Carreter. Inquietud perfectamente fundada porque las memorias de un pícaro no interesan, no convencen y, sobre todo, no divierten, más que en la medida en que estén escritas pícaramente: con la alegría, la despreocupación y hasta la desvergüenza propias de un pícaro.

Ambos modelos ofrecían, pues, ventajas e inconvenientes: la pureza narrativa del *Lazarillo* tenía la desventaja de una justificación muy débil y ambigua de la postura narrativa, mientras que la perfecta justificación narradora del *Guzmán* obligaba a una falta de picardía del narrador y al consiguiente carácter de impureza narrativa picaresca. En esta coyuntura quizás fuera la "debilidad" misma del *Guzmán* la que vino a ofrecer el primer atisbo de la solución: Alemán cierra el futuro pícaro de su protagonista afirmando su conversión, pero "aunque el autor no quisiera, aun con ese frenazo último, el personaje estaba lanzado por la inercia de su picardía tan largamente detallada, fuera de su voluntad" (13). Hasta tal punto se le escapa el pícaro al autor que Justina desatenderá la coletilla de su arrepentimiento y se dirá dispuesta a casarse con un todavía pícaro Guzmán, no con el rescatado narrador del *Guzmán*. La intuición de López de Ubeda habría sido la primera en advertir el carácter irredimible de la picardía: una vez pícaro, siempre pícaro; la vida de este tipo de hombre no tiene escape y su picardía no puede verosímilmente desaparecer antes del momento mismo de la escritura. La inercia creada por esa herencia, esa educación y esas experiencias, de

(12) F. Lázaro Carreter, Obra citada, p. 225.
(13) *Ibidem*. p. 215.

estar éstas convincentemente narradas, en la medida en que fueran verosímilmente apicarantes, forzarían al pro-protagonista narrador a seguir siendo pícaro (14). Así planteado el problema, su solución se escondía en sus mismos términos; al llevar los contradictorios presupuestos originales hasta su última consecuencia, se esfuma la contradicción: si el pícaro es producto de un apicaramiento genuino y la narración producto del pícaro, la narración será una acción más de esa misma vida pícara relatada, será una picardía más, la última picardía del protagonista.

Esta es la valiosa novedad del *Buscón*, su más notable contribución al género: el reducir a cero la distancia necesaria entre biografiante y biografiado: en vez de la contraposición guzmanesca entre dos personas distintas, un actor pícaro y un narrador arrepentido; en vez de la ambigüedad de la indefinible relación entre la pasada picardía de Lázaro y su actual conducta narrativa; Pablos será el pícaro que, sin duda alguna, sigue siendo pícaro y cuya narración no es ni más ni menos que otra evidente picardía adicional, la última de su vida, en línea con las relatadas. Dicho de otro modo: mientras que sus modelos son *relatos de picardía*, *El Buscón* es un *relato pícaro*. En esta sencilla distinción estriba la gran originalidad de la novela de Quevedo.

Ahora bien, al descartar el distanciamiento efectivo entre pasado y presente, se inutilizaba "ipso facto" y realmente la eficacia del estímulo narrativo exterior al relato: la petición del corresponsal. Que este tercero fuera noble o plebeyo, que estuviera en relación de autoridad o de amistad con el narrador, que deseara o deman-

(14) Recuérdese, por ejemplo, el caso de Moll Flanders, cuyo poco convincente arrepentimiento también ha dado lugar a no pocas incógnitas.

dara la relación de su vida, ninguna de estas justificaciones bastaba para verosimilizar la obediencia del pícaro: el acatamiento franco sería ya indicio de que ha dejado de ser completamente pícaro. He dicho distanciamiento "efectivo" e inutilización "real", no distanciamiento y utilización "aparentes": en efecto, el pícaro adopta o aprovecha estas circunstancias de la demanda del relato por un tercero, y la acata, para aparentar ese distanciamiento inexistente. Mas en verdad, por debajo de ese nivel de apariencia, hacía falta una motivación interior al pícaro mismo similar a la que animaba a Guzmán; salvo que no podía consistir en el arrepentimiento. El pie forzado de la picardía actual del narrador obligaba a adoptar una motivación pícara de la pícara escritura. Y ello planteaba las preguntas siguientes: ¿en qué puede consistir una picardía narrativa?, ¿qué finalidad pícara puede verosímilmente perseguir un pícaro con su autobiografía, con su retrato personal? La contestación es evidente e inmediata: dar de sí un retrato falso, una autobiografía mentirosa: el uso de las palabras como velo y no como revelación, como máscara y no como iluminación.

El engaño autobiográfico consistirá, precisamente, en esconder la picardía para afirmar la ex-picardía; mas, ¿qué es la picardía?, ¿en qué consiste ser pícaro? Joaquín Casalduero nos da la respuesta:

> El Barroco hizo del pícaro la antítesis del caballero. La manera más segura de diferenciar al uno del otro es examinar su actitud respecto al concepto del honor. El honor preside todos los actos del caballero barroco; el pícaro ni tiene honor ni puede tenerlo. El honor barroco —concreción religioso-social de la Contrarreforma, con su casuística correspondiente— da al caballero una luz resplandeciente, a la cual el pícaro ni se atreve a mirar. Le está vedado penetrar en ese mundo espléndido y bru-

> ñido, moviéndose sólo en el mundo del deshonor. El honor barroco no es un sentimiento interior, sino un complicado andamiaje intelectual que sostiene el alma del caballero en una sociedad deslumbrante, sociedad de la que depende para brillar y a la cual él mismo le presta brillo. El pícaro forma parte de esta sociedad únicamente como elemento antitético, como contraste; es el fondo pardo y negruzco sobre el cual destaca el caballero, y que al mismo tiempo le envuelve. La brillante luz del caballero, su espléndido colorido, su rígida armadura del honor, atraviesa ardientemente la oscuridad sombría y tenebrosa de la picaresca (15).

Por ello es por lo que Quevedo concentró la personalidad de su protagonista en un esencial rasgo único, pero bifronte: el de la infamia o deshonra y las ínfulas señoriles: un deseo de ser (caballero, honrado) distinto de lo que se es (infame, deshonrado). Esta característica se presta admirablemente a ambos tipos de actividad del pícaro: la de su vida y la de su escritura. En el primer aspecto, en vez de una motivación existencial material, la del hambre, una motivación espiritual, la apetencia —hambre, al cabo— de honra señoril; en el segundo, una consecuente autobiografía engañosa: la del infame que, infame e infamantemente, quiere hacerse pasar por no-infame. En ambos aspectos esta característica presentaba la ventaja de reducir más estrechamente al protagonista mismo la contradicción original de su vida y de su relato, la quintaesencia pícara: realidad de la infamia y aparencialidad del objeto deseado.

Además de esta motivación fundamental, el protagonista tenía que ser verosímilmente capaz de acometer este engaño lingüístico; tenía que tener la habilidad necesaria para llevar a cabo su propósito engañoso de manera

(15) Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, nueva edición aumentada (Madrid: Gredos, 1951), p. 59.

verosímil. Ni bastaba con hacer decir al narrador que en el pasado sentía vergüenza de su infamia y tenía pensamientos de señor, ni bastaba tampoco con hacer ver que en sus años mozos había adquirido la habilidad necesaria para emprender este tipo de mentira narrativa: había que hacerle sentir al lector de manera concreta estos dos aspectos de la personalidad del pícaro literario; de otro modo podría entenderse que sólo el actor adolecía de esta pasión y gozaba de esta habilidad, pero que ni una ni otra correspondían ya al distinto hombre que es el narrador. Se trataba, pues, de evocar la certidumbre intuitiva de que se está en tratos con un hábil pícaro que se está portando pícaramente, que está tratando de engañar a su corresponsal. Ello se logra, como ha indicado T. S. Eliot, mediante el uso de un "correlato objetivo"; "una situación, una serie de acontecimientos, que sean la fórmula de ese particular sentimiento; de modo que, cuando los hechos externos, que deben traducirse en una experiencia sensible, sean presentados, el sentimiento sea inmediatamente evocado" (16). Estas circunstancias tenían que crear una atmósfera palpable de picardía engañosa en el relato. ¿Cabe alguna duda de que existen en *El Buscón*?: la objetiva infamia del decir actual de Pablos, de su discurso narrativo, es correlativa de la infamia de lo dicho, lo contado; el virtuosismo lingüístico del narrador certifica correlativamente la verdad de su adquisición de este tipo de maestría durante su vida relatada; en suma, el aura de vileza desvergonzada del relato es el correlato sensible de la vileza desvergonzada de lo relatado: la vileza de los "varios discursos de mi vida" (el relato) es correlativa de la vileza de los "varios discur-

(16) T.S. Eliot, "Hamlet and his Problems" en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (Londres: Methuen & Co., 1948), p. 100.

sos de mi vida" (sus avatares existenciales). Correlación que permite al lector aprehender metaconscientemente, que le permite sentir, el esquema de correspondencias utilizado por Quevedo.

Finalmente, este engaño tenía que fracasar; de lo contrario no se revelaría como engaño, sino que pasaría por verdad honrada, echando abajo todo el tinglado estructural sobre el que está montado el relato y la consecuente personalidad pícara. Bastaba para ello con hacer evidente la actualidad de las dos características anteriormente apuntadas: deseo de hacerse pasar por lo que no se es y habilidad lingüística suficiente para emprender la tarea. Quevedo, habiendo limitado su intervención a una manipulación que, por fuerza, había de ser callada, por delegación, no podía ofrecer su no-engañoso mensaje más que a través de las falaces palabras de Pablos mismo. Dificultad mayúscula, porque lo que estas palabras mostraran tenían que ser al mismo tiempo uno y su contrario; Quevedo (Pablos) tenía que explicar aquello mismo que Pablos (Quevedo) quiere encubrir. Esta obligada visión a dos luces, conjugación del sí y el no, es la que se da en la conocida frase "los cretenses mentimos siempre", que Francisco Rico ya traía a colación al internarse en la irresoluta ambigüedad del *Lazarillo* (17).

Una construcción novelesca basada en este engañoso y, al mismo tiempo, revelador, esquema tiene algo de cinta de Moebius o de espiral: al arrancar cada nivel del anterior y dar lugar al siguiente, los segmentos individuales dejan de existir o, al menos, dejan de ser determinables; es decir que la construcción a que dan lugar es inasible en su parcialidad. No lo es, sin embargo, en su totalidad: ésta se comprende por razonamiento análogo al

(17) Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona: Seix Barral, 1970), p. 45 y sgs.

que permite entender la fórmula "sólo sé que no sé nada". *El Buscón* es, si se quiere, una afirmación de la imposibilidad (¿negación de la posibilidad?) de resolver la fórmula narrativa picaresca, mas no tan completa, sin embargo, que se quede toda la obra en puro vacío: a lo largo del proceso crítico que resulta en esta afirmación/negación, en este texto, Quevedo ha aislado al menos dos cosas: un importante núcleo literario de la narración picaresca y un igualmente importante núcleo humano de la personalidad del pícaro literario; ambos correlativos. El primero es el consistente en la inevitable cualidad pícara de la autobiografía de un pícaro; el segundo es el relativo, no a la criminalidad del protagonista, ni a su carencia de moralidad, ni a su indigencia material —aunque todos ellos sean accidentes comunes de tal picardía—, sino el relacionado con la irreductible oposición entre la realidad infame y el deseo de honra, con su inevitable consecuencia práctica de una escritura y una vida de falsas apariencias.

Aun sin entrar en la cuestión —tentadora y llena de promesas cuando se refiere a Quevedo— del papel que la postura filosófica escéptica juega en la obra, basta un ligero conocimiento del ambiente intelectual de finales del siglo XVI y principios del XVII, para darse cuenta de que no es concebible que Quevedo se hubiera mantenido al margen de las ideas escépticas de su siglo. Al contrario, es más que probable que las haya visto apuntar en el *Lazarillo* y que a ello responda su atribución de esta cualidad engañosa al narrador de su *Buscón*, como procedimiento verosimilizador en una época preocupada por la inasible esencia de la verdad a que aspira a parecerse lo verosímil.

...una mente privilegiada que, desde el mundo barroco se complace en las más intrincadas estructuras, pero las tras-

ciende a la vez, llegando a un resultado paradójicamente contrario: el de crear con todos ellos la impresión de una realidad nada elaborada, sencilla y espontánea (18).

Así calificaría yo la labor del autor del *Buscón* si no fueran estas palabras de Antonio Buero Vallejo acerca del Velázquez de *Las Meninas*. Las cito porque no sólo participó Quevedo del ambiente espiritual del pintor sevillano, y algo le toca por ahí de lo en ellas apuntado, sino porque entiendo que las sutilezas estructurales de *Las Meninas*, tan luminosamente desentrañadas por Buero Vallejo, guardan estrecha relación con las desplegadas por Quevedo en su *Buscón*.

(18) Antonio Buero Vallejo, "El espejo de *Las Meninas*" en *Tres maestros ante el público* (Madrid: Alianza editorial, 1973), p.

CONCLUSION

LA FUSION DE LA FICCION Y LA REALIDAD NARRATIVAS

> "... un libro como una de esas pinturas, *Las Meninas*, por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro".
>
> Luis Goytisolo, *Recuento*

El Buscón tiene posiblemente tantos sentidos como plantillas interpretativas se apliquen a su texto; tantos como contextos significantes se le aduzcan. En este trabajo he tratado exclusivamente de la estructura narrativa de la novela, que es el núcleo donde he practicado los cuatro tajos de esta anatomía. No he pretendido, pues, hacer referencia ni a los temas de la novela, ni a sus símbolos, ni siquiera a su estilo. Mucho menos he intentado precisar el contexto histórico-cultural de la obra o el constituido por la vida y el resto de la producción literaria de Quevedo.

El canal narrativo que encauza los diversos temas, símbolos, motivos de la novela, es el resultante de la recíproca reacción de tres "textos" narrativos en crónica tensión: un sub-texto de la actividad narrada del joven Pablos; otro sub-texto de la actividad narrante del viejo Pablos; y un para-texto de la implícita actividad creadora de Quevedo. Al actor corresponde la experiencia de los hechos narrados; al narrador compete la del lenguaje

empleado; al autor, la de las estructuras novelísticas utilizadas: si el primero ha vivido a base de agudezas "en el hecho", como las llamaría Baltasar de Gracián, el segundo narra a base de agudezas "en el dicho", mientras que el último se desempeña en la aguda invención y trabazón de las piezas narrativas mayores.

En el primero de dichos sub-textos se presenta al lector un hombre empeñado en una empresa en la que, en último término, fracasa: intentando huir de la vergüenza que le causa su infamante origen, el joven Pablos acaba en una situación tan infamante como la inicial. El proceso descrito es el que lleva al protagonista hasta un punto equivalente al de sus aborrecidos comienzos. Es la historia del fracaso de toda una existencia, por más que no toda la vida sea objeto expreso del relato: el hecho de limitarse el desarrollo del proceso a los años mozos de la existencia del protagonista caracteriza al fracaso como vida fracasada: al acabar en derrota el período vital formativo en que una victoria era posible, el resto de la vida, el futuro de ese período, queda inevitablemente teñido de las mismas características de derrota. La coincidencia del proceso con los años formativos de Pablos ayuda a resaltar, además, la identidad específica de las fuerzas causantes del desastre vital. En efecto, el fracaso de un adulto siempre podría entenderse como debido a circunstancias originadas en un pasado desconocido, ajenas al período objeto de la narración y quizás accidentales respecto de su personalidad actual. En un niño, en cambio, cualquier resultado es necesariamente producto de fuerzas coetáneas de su desarrollo y esenciales para su personalidad. Esta única fuerza nefasta es para Pablos la que, arbitrariamente por parte del autor, sin duda, le es impuesta desde sus primeros años: tiene dos caras, la vergüenza de su infamia familiar y el antagónico deseo de honra señoril.

Además del joven Pablos, la novela tiene otro protagonista, el Pablos viejo, el narrador mismo. A falta de prueba en contrario, es de creer que este viejo narrador sigue siendo el mismo tipo de hombre cuyo estado queda apuntado al final del relato de sus años formativos. Mas su personalidad actual no se perfila sólo gracias a las inducciones y extrapolaciones que permite su pasado, sino que la misma actuación narrativa da pie para ciertas adicionales afirmaciones acerca de sus motivos y propósitos actuales. En primer lugar, que el narrador tiene éxito en su propósito de entretener a su interlocutor; es más, que se deja llevar de este propósito hasta el punto de conceder primacía a su habilidad lingüística, narrativa, sobre su experiencia vital: son numerosísimos los pasajes en que Pablos, más que recordar el pasado, vive su presente como narrador; los pasajes en que arrincona su vida pasada para evidenciar su actividad actual, más interesado en ésta que en aquélla. Una gran parte del relato está dedicada a manifestar la preeminente presencia del Pablos adulto y no la del abocetado protagonista joven. Esta dicotomía narrativa da a la novela un ritmo doble, contrapuntado, una tensión constante entre actor y narrador. Gracias a la complementariedad de ambas historias, la del pasado y la del presente, en relación que se pudiera llamar dialéctica, pues se contestan una a otra, el relato todo semeja una imagen estereoscópica. Esta doble visión ofrecida por la novela fuerza al lector a ver cualquiera de ambas historias en perspectiva recíproca: la del joven como germen de la del viejo narrador y la de éste como producto de las experiencias de la pasada juventud. Lo que hubiera podido ser una pintura en un solo plano, quizás pintura doble, pero así y todo no más que en un plano único, adquiere profundidad gracias a la reciprocidad de ambos retratos. Gracias a ello se puede entender *El Buscón* como la novela de cierta intención

actual del viejo Pablos manifestada en el tono (y desentono) de la narración de un pasado cuya función no sería más que ancilar respecto del presente; así entendido, el protagonista de la novela sería el narrador, que se valdría de la narración de su pasado para llevar a cabo su propósito actual a la vista y en colaboración con el lector. Alternativamente, se puede entender *El Buscón* como la novela de una odisea vital ya conclusa e inescapable, cuyo protagonista fuera el joven Pablos y respecto de cuya historia la actuación narrativa del viejo pícaro no fuera más que instrumental e insignificante. Se puede, en teoría, mas la verdadera experiencia lectora es una de simultaneidad de aprehensión de ambos planos: Pablos narra así porque ha vivido así y ha vivido así, evidentemente, puesto que narra de esta pícara manera. No se da una discernible solución de continuidad entre ambas actividades.

La conducta del narrador, el único dato inmediato ofrecido por la novela acerca de su personalidad, resulta estar en contradicción con los propósitos manifestados por el actor: aquél aduce las pruebas de su infamia, cuando sabemos que éste no conocía mayor tormento que el de verse motejado de infame. La igualdad de personalidades de actor y narrador, por un lado y, por otro, la disparidad antagónica entre el prurito de honra de uno, entonces, y la desvergüenza del otro, ahora, constituyen un conflicto que sólo el otro texto de la novela, el para-texto implícito de la actuación del autor, viene a resolver. Antes de resolverlo, sin embargo, alguien ha tenido que plantearlo y es esencial advertir que es a Quevedo a quien se debe el artificio de esta inicial contradicción entre actor y narrador.

Gracias a la estructura dramática impartida a la vida relatada de Pablos, el sub-texto actor se cierra haciéndose definitivo y concluyente; al mismo tiempo, su fracasada

condición de antaño se hace extensiva hasta más allá del final del relato, afectando a toda su vida posterior. Esta conclusiva terminación impide eficazmente la reversibilidad futura del proceso de apicaramiento, de adquisición o consolidación de la infamia. Incluso la anunciada prorrogabilidad de las aventuras picarescas es, paradójicamente, la llave que cierra el proceso narrativo: podría contar más aventuras, como promete, pero es justamente porque se ha convertido en pícaro de modo tan completo e irreversible que el resto de su vida está forzosamente lleno de otras aventuras pícaras: el apicarado protagonista no podrá ni dejar de ser pícaro, ni cambiar de personalidad; es decir, no podrá dejar de sentir vergüenza de su pasado ni de apetecer la honra señoril.

Le hubiera bastado al autor con disponer sus cartas de esta manera para insinuar que el narrador, tan pícarro como el actor, es tan poco de fiar y ofrece tan poco crédito en su única actuación directa ante el lector, la narración, como poco era de fiar en su vida pasada: esas inferencias acerca de la relación entre el actual narrador y el pasado actor ofrecen un principio de contestación a la pregunta: ¿cómo puede autoinfamarse tan cumplidamente quien tanta vergüenza dice haber tenido de su infamia?; mas la respuesta se hace aun más clara cuando el narrador comete varias indiscreciones y salidas de tono que revelan su mentirosa postura narrativa actual: a pesar de su evidente deseo de presentarse como distanciado de las circunstancias y mañas del pasado; a pesar de confesar que no le animan más propósitos que los de entretener a su corresponsal y establecer la verdad de los hechos de su vida pasada; el viejo Pablos resulta estar animado por el mismo reconcomio de vergüenza de su infamia/deseo de señorío que siempre sintió; quiere, ahora como entonces, hacerse pasar por lo que no es; pero ahora que ya no puede dejar de ser lo que es, quiere ha-

cerlo a base, justamente, de exponer de modo aparentemente desvergonzado —sin vergüenza (aparente)— la naturaleza de esa pasada vergüenza.

Esta vida del presente basada en la narración de la vida del pasado, a modo de pícara Scherezada —vida actual que se nutre de la actividad que refleja—, esta actualización de la vida presente mediante la literaturización de la vida pasada, era motivo literario si no trillado, común en la época de Quevedo. Las ramificaciones ideológicas de la postura intelectual adoptada por el escritor en esta novela, son muy complejas y dan pie, creo, a muchas interpretaciones acerca de cuál sea el tema o los temas del *Buscón*: desde el ascetismo barroco señalado por Leo Spitzer, hasta el "cesarismo" y la rígida jerarquización social mencionados por Maurice Molho como objeto de la apología de Quevedo, pasando por el estudio psicológicamente fiel de la criminalización infantil, defendido por Alexander Parker; incluso, el juego estetizante que, según Fernando Lázaro Carreter, prima en la novela. Cualquiera de estas interpretaciones es defendible, puesto que cualquiera de ellas puede ser encajada en el texto de la novela sin violencia. Creo que mi tesis acerca del juego estructural de los distintos elementos narrativos de la obra no se opone a ninguna de ellas. No porque afirme que todas ellas puedan coexistir autónomamente, sino porque indica cómo todas ellas coexisten orgánicamente: hay criminalización: la del actor; hay ascetismo y cesarismo político: el de la visión del autor implícito en la obra; hay estetismo: el del narrador —bien que desvirtuado por su carácter de medio para conseguir un callado fin.

Convivencia de temas y visiones que, como la de todo organismo vivo, no se da en la zona del texto que se deja aprehender pasivamente por el lector/espectador, como materia dicha/vista, sino que existe exclusivamente

en la viva realidad de lo relatante (y lo leyente); es decir, como acto que está ocurriendo no sólo ante los ojos sino con la participación activa del lector. *El Buscón* es un texto que invita al lector a producirlo, no a consumirlo. Su dinamismo esencial está relacionado con lo que Stanley E. Fish ha llamado "la significación como acontecimiento", que él explica así: "la información que nos ofrece un enunciado, su mensaje, es parte constitutiva de su sentido, pero, desde luego, no debe ser identificada con éste. La experiencia de un enunciado... *es* su sentido" (1).

La opacidad inicial de la relación entre los distintos elementos narrativos de la novela no es tampoco un defecto del *Buscón*: si su juego recíproco está tan minuciosamente regulado que escapa a una primera atención lectora, haciendo caer en la creencia de que se trata de una narración simplemente chusca o de interés psicológico o filosófico o estetizante, ello es porque el propósito de Quevedo era uno tan sutil y, sin embargo, tan claro una vez aprehendido, que no podía presentarse sin esta inicial opacidad. La variedad de mensajes de que es capaz *El Buscón* tiene como prerequisito la preliminar confusión momentánea del lector. Sin equívoco inicial no habría solución final. No sólo porque la solución no sería necesaria de no ser solución de algo, un anterior equívoco, sino porque la solución se encuentra justamente en la cualidad equívoca del problema: la novela parece muchas cosas porque es capaz de muchas cosas y no parece justificado pedirle que se limite a una de ellas desechando todas las demás, cuando precisamente consiste en afirmar la convivencia de elementos originalmente dispares, incluso contradictorios, que en ella resultan armonizados.

---

(1) Stanley E. Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature* (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 401.

"Saber cómo desmontar el mundo que conocemos no basta; en realidad, no es más que una manera de abandonarse a la facilidad y de perseguir una postura original a toda costa", ha dicho Philip Rahv hablando de los modernos experimentos de renovación narrativa,

> pero la originalidad de este tipo no es más que un vanguardista manerismo profesional. El verdadero innovador está siempre intentando hacernos sentir sus contradicciones creadoras. Por ello, utiliza medios más sutiles y más complejos: *al mismo tiempo que desmonta el mundo, lo ensambla de nuevo*. Proceder de otro modo, en vez de alterar nuestro sentido de la realidad, lo aniquila: en vez de cambiar de modo significativo nuestra conexión con el mundo, la debilita (2).

¿No vale acaso este comentario también para el "clásico" experimento de renovación narrativa de Quevedo?

---

(2) Philip Rahv, "Notes on the Decline of Naturalism" en *Image and Idea: Fourteen Essays on Literary Themes* (New York: New Directions, 1949), p. 130.

NOTA DE LA INTRODUCCION

Durante la redacción del presente trabajo desconocía yo el interesante libro de Edmond Cros, *L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux. Etude sur le "Buscón" de Quevedo* (Montpellier: Centre d'Etudes Sociocritiques, 1975), que invalida en parte la afirmación que hago en el primer párrafo de la Introducción (p. 7).

Como indica el nombre del centro editorial que publica este libro, Edmond Cros pertenece a la activa escuela de hispanistas franceses de orientación crítica literario-sociológica. Sus observaciones sobre la novela se apoyan en una constante ideológica fundada en la situación social y personal de Quevedo, y así caracteriza a la obra como "una vasta parábola destinada a ilustrar la imposibilidad de ciertos individuos de alcanzar un orden social superior" al de su origen. Esta afirmación está en línea con el parecer de sus compatriotas Marcel Bataillon y Maurice Molho, principalmente, pero también F. Brun y Charles Aubrun, que ven en la novela una manifestación de la preocupación general de la sociedad española del Siglo de Oro con los estatutos de limpieza de sangre y con el deseo personal de Quevedo de hacer la apología del sistema establecido de castas y estamentos.

La originalidad y el interés del estudio de Edmond Cros radican en su metodología. Esta se resume en "un proceso global de interpretación que reúne en una misma síntesis significante":

a) las microestructuras mínimas del eje conceptual, representadas por fenómenos lingüísticos determinados.

b) las estructuras homólogas de las dos imágenes fundamentales del *Buscón*, la de la fiesta carnavalesca y la de los actos de Justicia, concebidas respectivamente como escenas de destructuración y de restructuración sociales.

c) las estructuras homólogas que se construyen entre, por un lado, el modo en que los episodios narrativos se repiten según un escenario idéntico y, por otro lado, la realidad sociopolítica de la época, hasta el punto que es dable hablar de una yuxtaposición de universos inconexos que son homólogos del mundo de la Corte.

d) la inserción de la obra en una estructura significativa más amplia aquí representada por la visión del mundo que podía tener la alta aristocracia castellana en la época de Quevedo (pp. 7-8).

De los muchos aciertos a que da lugar esta perspectiva compleja, uno de los más señalados es el de precisar algunas de las conclusiones de Leo Spitzer en su conocido estudio estilístico de la novela y otro el de destacar cómo en *El Buscón* se yuxtaponen dos discursos o textos: uno, portador de la actividad actora, pícara y mixtificadora (carnavalesca), que es neutralizado por otro, el de la actividad narradora desmitificadora que contradice a la primera y, al mismo tiempo, la dirige a contracorriente.

El reparo crítico más importante a los postulados de Edmond Cros se refiere a su equiparación de la actividad narrativa del Pablos viejo a la labor de escritura de Quevedo mismo. Con ello llega al paradójico resultado de que el narrador se encuentre trabajando contra sí mismo, deshaciendo con una mano lo que crea con la otra. Si el narrador neutraliza los intentos de mixtificación del protagonista ¿cómo se explica el absurdo de que na-

rrador y protagonista sean una misma persona? ¿Cómo quien dice sentir tanta vergüenza, puede hacer gala de tanta desvergüenza narrativa? Dicho de otro modo: ¿por qué se traiciona Pablos a sí mismo? A estas preguntas abocan los postulados de Edmond Cros. Sus conclusiones no hacen sino agudizar los términos contradictorios de la incógnita haciendo más imperativa la necesidad de una respuesta. La cuestión es saber si esta incógnita tiene solución en la novela misma o si se debe buscar fuera de ella entendiendo, como tantos comentaristas han entendido, que se debe a un descuido, a la impericia o al desinterés narrativos de Quevedo.

INDICE

Introducción: La anatomía del *Buscón* 7

Capítulo I: La acción y el actor en *El Buscón* 13

La trama del *Buscón* 15

Infancia preescolar de Pablos, 23.— La asistencia a la escuela y la estancia en la casa paterna, 24.— En compañía de Don Diego: período de inocencia, 27.— En compañía de D. Diego: la picardía estudiantil, 31.— Introducción al mundo: de camino. 33.— Aprendizaje de la vida buscona, 36.— Pablos "caballero": el momento álgido de su vida, 37.— Desorientación de Pablos: el vacío existencial, 39.—

El meta-lenguaje de la trama 43

La caracterización del protagonista 53

El retablo de maese Pablos 56

Capítulo II: El punto de vista narrativo en *El Buscón* 61

Autor, narrador, narratario y lector. 61

El presente a la luz del pasado 72

La "Carta dedicatoria", 72.— Un aparente desliz narrativo, 78.— La dualidad de narratarios, 83.— La excesiva prudencia del narrador, 86.— La vergüenza del narrador, 91.— Las moralizaciones de Pablos, 95.— "Y fuéme peor", 97.—

La deshumanización narrativa del joven Pablos 99

Capítulo III: El lenguaje en *El Buscón* 103
El lenguaje de la novela como objeto de la narración...........................103
Conciencia, habilidad y falacia lingüísticas del actor 107
Conciencia, habilidad y falacia lingüísticas del narrador 117
Comentarios del narrador acerca de su lenguaje como actor, 117.— Comentarios del narrador acerca del lenguaje ajeno en el pasado, 121.— Comentarios del narrador acerca de su propio discurso, 124.—

Capítulo IV: La verosimilitud en *El Buscón* 131
La realidad, el narrador y el autor............131
Texto y pre-texto, 131.— Jurisdicciones verosimilizantes, 136.—
La verosimilización del narrador 138
La "Carta dedicatoria", 138.— El desarraigo de lo natural, 141.—
La verosimilización del autor................150
Otra vez el retablo de maese Pablos, 150.— La novela picaresca como agudeza conceptista, 152.—

Conclusión: La fusión de la ficción y la realidad narrativas..........................167

Nota de la Introducción 175

En el mísero panorama de la crítica literaria española, caracterizada, salvo raras excepciones de todos conocidas, por una extraordinaria simbiosis de dogmatismo e ignorancia, pobreza de análisis y maniqueísmo cultural, falta de gusto y obediencia apresurada a los antepenúltimos vaivenes de la moda, una obra capaz de combinar la fina sensibilidad del que ama de verdad la literatura con el indispensable bagaje teórico de quien acomete la tarea de estudiarla, la lucidez de los planteamientos con una erudición insólita en cuanto digerida y articulada, resulta desde luego un mirlo blanco.

La lectura del *Buscón* en calas sucesivas que propone Gonzalo Díaz Migoyo es una empresa incitante: con un rigor conceptual que no excluye la dimensión creadora, imaginativa, su autor descubre poco a poco los diferentes niveles de comprensión de la novela y nos guía felizmente a través de su compleja estructura, mostrándonos de paso que el saber no es incompatible con la aventura, cumpliendo cabalmente con la divisa de instruir deleitando.

Juan Goytisolo
Septiembre de 1978

COLECCION ESPIRAL

1. TEATRO DE SIGNOS/TRANSPARENCIAS. Octavio Paz. (2ª ed.)
2. GUILLERMO CABRERA INFANTE. Luis Gregorich, Julio Matas, David Gallagher, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Rita Guibert. Serie figuras.
3. EL JUEGO FAVORITO. Leonard Cohen. (3ª ed.). Serie ficción.
4. HISTORIA DE SAINVILLE Y LEONORE. Marqués de Sade (3ª ed.). Serie ficción.
5. LA DISEMINACION. Jacques Derrida. Serie ensayo.
6. PARADISO. José Lezama Lima (3ª ed.). Serie ficción.
7. MUERTE DE UN PICHON. Samuel Fuller. Serie ficción.
8. JUAN GOYTISOLO. Emir Rodríguez Monegal, Vargas Llosa, J.C. Curutchet, G. Sobejano, J. Ortega, K. Schwartz, M. Durán, J.M. Castellet, C. Meerts, Carlos Fuentes, Severo Sarduy. Serie figuras.
9. SARTOR RESARTUS. Thomas Carlyle. Serie ficción.
10. EL NUEVO MUNDO AMOROSO. Charles Fourier. Serie ensayo.
11. LOS HERMOSOS VENCIDOS. Leonard Cohen. (2ª ed.). Serie ficción.
12. MAGIA COTIDIANA. André Bretón. Serie ensayo.
13. BARRY LYNDON. William Thackeray. Serie ficción.
14. QUIMERA. John Barth. Serie ficción.
15. LA ENCICLOPEDIA. Novalis. Serie ensayo.
16. SEVERO SARDUY. Jorge Aguilar Mora, Roland Barthes, Jean-Michel Fossey, Roberto G. Echevarría, Suzanne Jill Levine, E. Rodríguez Monegal, Phillippe Sollers. Serie figuras.

17. LA SUBASTA DEL LOTE 49. Thomas Pynchon. Serie ficción.
18. PICADILLY 144. Samuel Fuller. Serie ficción.
19. EL TIMADOR. Herman Melville. Serie ficción.
20. HISTORIA DE ALINE Y VALCOUR. Marqués de Sade. (3ª ed.). Serie ficción.
21. LIBERACIONES (de territorios, cuerpos, e idiomas). Severo Sarduy, Juan Goytisolo, Haroldo de Campos, José Angel Valente, Joan Brossa, Augusto de Campos, Julián Ríos. Espiral / Revista 1.
22. JANIS JOPLIN. Myra Friedman.
23. JUSTINE. Marqués de Sade. Serie ficción.
24. ISRAEL POTTER. Herman Melville. Serie ficción.
25. SEMIOTICA 1. Julia Kristeva. Serie ensayo.
26. SEMIOTICA 2. Julia Kristeva. Serie ensayo.
27. EL HOMBRE Y LA MOSCA. José Ruibal. Serie teatro.
28. JUAN SIN TIERRA. Juan Goytisolo, Julián Ríos, Linda Gould Levine, Manuel Durán, G. Díaz-Migoyo Kessel Schwartz, J. M. Oviedo, Monique Lemaître, Carlos-P. Otero, Jêrome Bernstein, Pere Gimferrer, Aline Schulman, Fernando Savater, José Miguel Ullán, Antonio Gálvez, G. Cabrera Infante, Severo Sarduy, Octavio Paz, J. M. Castellet. Espiral / Revista 2.
29. LAS AVENTURAS DE MAO EN LA LARGA MARCHA. Frederic Tuten. Serie ficción.
30. MOMENTOS DE LA VIDA DE UN FAUNO. Arno Schmidt. Serie ficción.
31. EL VODEVIL DE LA PALIDA, PALIDA, PALIDA, PALIDA ROSA. Miguel Romero. Serie teatro.
32. FERNANDO ARRABAL. Edición de Angel y Joan Berenguer. Serie figuras.
33. JULIETTE 1. Marqués de Sade. Serie ficción.

34. JULIETTE 2. Marqués de Sade. Serie ficción.
35. JULIETTE 3. Marqués de Sade. Serie ficción.
36. LITERATURA NORTEAMERICANA DE HOY. Cándido Pérez Gállego. Serie ensayo.
37. EL RIFLE. Samuel Fuller. Serie ficción.
38. LA CASA DE LA FICCION. Edgardo Cozarinsky, Julio Ortega, Andrés Sánchez Robayna, Orlando José Hernández, Suzanne Jill Levine, Roberto Echevarren, Guillermo Cabrera Infante, Ansje M.G. Perquin, Marcos Ricardo Barnatán, David Hayman, José Miguel Oviedo. Serie Espiral/Revista 3. Portada original de Julio Plaza.
39. TEATRO ANTROPOFAGICO *(El Convidado, El último gallinero, Las planchadoras).* Manuel Martínez Mediero. Serie teatro.
40. LA GRANJA DE BLITHEDALE. Nathanael Hawthorne. Serie ficción.
41. PARA LA VOZ *(La playa, La caída, Los matadores de hormigas).* Severo Sarduy. Serie teatro.
42. AVANCES. Octavio Paz, Haroldo de Campos, Edgardo Cozarinsky, Severo Sarduy, José Miguel Ullán, Octavio Armand, Julián Ríos. Serie Espiral/Revista 4. Portada original de Enrique Brinkmann.
43. EL CERO TRANSPARENTE. ACIDO SULFURICO. EL DESGUACE. Alfonso Vallejo. Serie teatro.
44. ESTRUCTURA DE LA NOVELA (Anatomía de *El Buscón*). Gonzalo Díaz Migoyo. Serie ensayo.

COLECCION ARTE

2. *Praxis del cine.* Noël Burch. (2ª edic.).
3. *Teoría teatral.* V. E. Meyerhold. (2ª edic.).
5. *Nueva crítica y arte moderno.* Pierre Daix.
6. *Dibujos y Chistes.* Chumy Chúmez. (2ª edic.).
7. *Humor detrás del telón de acero.*
8. *Historias para burgueses y Depetris.* Alonso Ibarrola (2ª edic.).
11. *Historias impávidas.* Máximo.
12. *Esperando a Godard.* Michel Vianey.

Máximo Gorki
LA VIDA DE KLIM SANGUIN:

13. *Una infancia provinciana.* Vol. I
14. *San Petersburgo.* Vol. II
15. *Moscú.* Vol. III
16. *La muerte del padre.* Vol. IV
17. *Varvara.* Vol. V
18. *1905.* Vol. VI
19. *Las sectas.* Vol. VII
21. *Morfología del cuento.* Vladimir Propp. (2ª edic.). (Seguido de "Las transformaciones de los cuentos maravillosos").
22. *Lecturas de cine.* M.C. Ropars-Wuilleumier.
23. *Los hombres y las moscas.* OPS.
25. *Arthur Penn.* Robin Wood (con fotografías).
28. *Fritz Lang.* Peter Bogdanovich (con fotografías).
29. *Claude Chabrol.* R. Wood y M. Walker (con fotografías).
30. *Humor viene de humo.* Moncho Goicoechea.
31. *Comix Underground USA. 1.* (3ª edic.) tamaño doble.
34. *Heliogábalo o el anarquista coronado.* Antonin Artaud. (2ª edic.).

35. *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático.* Sumner M. Greenfield.
36. *El Método del Actor's Studio.* (Conversaciones con Lee Strasberg). R. H. Hethmon (2ª edic.).
37. *Cine y sociedad moderna.* Annie Goldmann.
38. *Roberto Rossellini* (con fotografías). José Luis Guarner.
39. *Douglas Sirk.* (con fotografías). John Halliday.
40. *Morfonovelística.* Cándido Pérez Gállego.
41. *La muerte de las Bellas Artes.* Jean Galard y François Châtelet.
42. *Selección mundial del humor gráfico.*
43. *Luis Buñuel.* Raymond Durgnat. (2ª edic.).
44. *Mensajes revolucionarios.* Antonin Artaud. (2ª edic.).
45. *Maidstone y Un curso de realización cinematográfica.* Norman Mailer.
46. *Mitos, ritos y delitos en el país del silencio* (tamaño doble). OPS.
48. *Sálvese quien pueda.* Sempé (tamaño doble).
49. *Cuatro novelistas españoles: Aldecoa, Delibes, Umbral y Sueiro.* Ana María Navales.
50. *Las raíces históricas del cuento.* Vladimir Propp.
51. *Comix Underground USA. 2.* (2ª edic.). (Tamaño doble).
52. *Cine-ojo (textos y manifiestos).* Dziga Vertov.
53. *Jerry Lewis.* Noël Simsolo.
54. *Living Theatre.* Julian Beck.
55. *Elia Kazan por Elia Kazan.* Michel Ciment.
56. *Humor y contestación.* Selección: Ignacio Fontes (tamaño doble).
57. *El que parte y reparte se queda con la mejor parte* (tamaño doble). El Cubri.
58. *Kamarasutra* (tamaño doble). Sir Cámara.
59. *Tendencias del teatro actual.* Bernard Dort.
60. *Mi vida en el teatro.* Jean Louis Barrault.

61. *El universo del Western.* G. Albert Astre y A. Patrick Hoarau.
62. *Diario de cine.* Jonas Mekas.
63. *Cartas desde Rodez. 1.* Antonin Artaud.
64. *El cine y la música.* T. Adorno y H. Eisler.
65. *Cartas desde Rodez. 2.* Antonin Artaud.
66. *La imagen en la sociedad contemporánea.* Anne Marie Thibault-Laulan.
67. *Comix underground USA. 3* (tamaño doble).
68. *Sopa de ganso. Naderías.* Los Hermanos Marx.
69. *Cómo dirigir cine.* Terence St. John Marner.
70. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios.* Antonin Artaud.
71. *Pasolini: obra y muerte.* Antonio Monclús.
72. *La Diligencia.* John Ford y Dudley Nichols.
73. *Panorama histórico del cine.* Roy Armes.
74. *Lenguaje del cine.* V. F. Perkins.
75. *Sintaxis social.* Cándido Pérez Gállego.
76. *Fellini* por Fellini.

LA ORGANIZACION DEL SIGNO: EL TEXTO

Vladimir Propp: *Morfología del cuento* (3ª ed.) Seguido de "Las transformaciones de los cuentos maravillosos" (Colección Arte, nº 21)

Vladimir Propp *Las raíces históricas del cuento* (Colección Arte, nº 50)

Lévi-Strauss-Propp: *Polémica* (Colección Cuadernos Prácticos, nº 2)

Cándido Pérez Gállego: *Morfonovelística* (Colección Arte, nº 40)

Pierre Clanché: *El texto libre* (Colección Ciencia, nº 84)

Jacques Derrida: *La diseminación* (Colección Espiral, nº 5)

LA LENGUA EN EDITORIAL FUNDAMENTOS

LOS SIGNOS EN SU ENTORNO

A. Luria: *Lenguaje y comportamiento*
(Colección Ciencia, nº 43)

Luria, Brain y otros: *Lenguaje y psiquiatría*
(Colección Ciencia, nº 31)

Richard F. Cromer: "El desarrollo del lenguaje y el pensamiento: la hipótesis cognitiva", en Brian Foss (ed.): *Nuevas perspectivas en el desarrollo del niño.*
(Colección Ciencia, nº 85)

Marcel Cohen: *Manual para una sociología del lenguaje*
(Colección Ciencia, nº 38)

Cándido Pérez Gállego: *Sintaxis social*
(Colección Arte, nº 75)

EL SIGNO, EL SISTEMA Y LOS UNIVERSALES

F. George: *Introducción a la semántica*
(Colección Ciencia, nº 39)

Noam Chomsky y Morris Halle: *Principios de fonología generativa* (Colección Ciencia, nº 101)

El primer libro sobre *El Buscón* es además una verdadera anatomía de la novela moderna.

espiral EDITORIAL FUNDAMENTOS